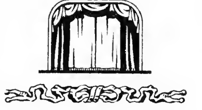
НЕЖДАНОРА









М. ЛЬВОВ

АНТОНИНА ВАСИЛЬЕВНА НЕЖДАНОВА

ОПЫТ ТВОРЧЕСКОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ

МУЗГИЗ · 1946



П Р Е Д И С Л О В И Е



едостаточно композитору написать хорошее произведение. Для того, чтобы оно дошло до слушателя, оно должно быть исполнено, а для того, чтобы оно было исполнено, нужен исполнитель. Роль исполнителя чрезвычайно трудна и ответственна. Он должен сквозь всегда более или менее условную запись автора, часто уже давно умершего, угадать его намерения, раскрыть таящийся в этой его записи художественный образ и довести его до слушателя. От того, насколько исполнителю это удастся, нередко зависит судьба музыкального произведения, и всегда зависит то впечатление, которое получает от произведения слушатель.

В наше время с помощью звукозаписи явилась возможность сохранять исполнение артистов, но и это дает только слабое подобие подлинного исполнения. Всякая запись передает не все обертоны и неминуемо сопровождается бо́льшим или меньшим количеством посторонних звуков. Кроме того, артист, зная, что его исполнение записывается, чувствует себя скованным и редко дает лучшее, на что он способен. И, наконец, живой художник всякий раз исполняет произведение по-разному, а при механической записи получается впечатление какого-то закостеневшего штампа.

Что же касается исполнителей, уже прекративших свои выступления или умерших, то от их искусства не остается даже и этого несовершенного следа.

Тем бо̀льшая обязанность лежит на современниках — попытаться запечатлеть и передать потомству образ выдающегося художника, рассказать о его жизни, рассказать о пройденном им пути к достижению того высокого мастерства, которым он обладал, и, наконец, — наименее достижимое — передать словами характер и силу впечатления, производимого его искусством на слушателя.

Таких „этюдов", посвященных тому или иному исполнителю, у нас крайне мало. Нужно всячески приветствовать попытку М. Л. Львова воссоздать художественный образ одной из самых замечательных певиц последнего времени — Антонины Васильевны Неждановой. Из всех русских певиц не случайно выбрана А. В. Нежданова. А. В. Нежданова — это идеальный образ вокалистки. Пленительный голос, одинаково совершенно звучащий во всех регистрах до предельно высокого, безукоризненная интонация, прекрасная дикция, совершенное владение дыханием. Благородная простота и искренность исполнения А. В. Неждановой производили всегда на слушателя неотразимое впечатление.

Как оперная артистка, А. В. Нежданова, прежде всего, музыкант. Никогда музыкальный образ не приносился ею в жертву условному театральному эффекту.

В исполнении Неждановой все правдиво и просто. От Неждановой — оперной артистки — в памяти навсегда останутся прекрасные, полные поэзии и, прежде всего, музыкальные образы.

Антонина Васильевна Нежданова дает нам всем поучительный пример постоянной работы над собой, неизменно строгого к себе отношения.

Мне лично пришлось быть свидетелем всего творческого пути Антонины Васильевны, со дня поступления ее в Московскую консерваторию.

В облике Неждановой, человека и художника, наиболее пленительная черта—благородная простота, которая доступна только людям и художникам самого высокого уровня.

И в пении, и в игре на сцене Нежданова никогда не допускала ни малейшего нажима, никакой аффектации, никакого преувеличения. Все в ее исполнении просто, благородно, естественно и технически совершенно.

Трогательно-жизненные образы Марфы или Виолетты, сказочные образы Снегурочки, Волховы, Шемаханской царицы, романтический образ Эльзы— все это было незабываемо прекрасно и осталось для меня навсегда, как лучшие впечатления жизни.

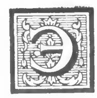
Работа М. Л. Львова является попыткой ознакомить читателя с путем, который прошла Нежданова, чтобы добиться того изумительного мастерства и того высокого художественного совершенства, которые создали ей ее славное имя. В его работе отведено также значительное место проблемам вокального мастерства.

Мне кажется, что книгу М. Л. Львова с пользой и интересом прочтут многие.

Народный артист РСФСР
А. Гольденвейзер



О Т А В Т О Р А



та книга написана по предложению Музыкального кабинета Всероссийского Театрального Общества, задумавшего в свое время создать цикл монографий о выдающихся русских певцах.

Необходимость и польза такого цикла бесспорны. Создание его помогло бы нам выявить общие характерные черты русского вокально-сценического искусства.

Бесспорно также и то, что мы обязаны восполнить зияющий пробел в наших знаниях о ряде созидавших русскую оперную культуру русских певцов, чьи имена — не только символ блестящего мастерства, но и борьбы за национальную вокальную культуру, за русскую оперу.

Работая над проблемой русского вокального исполнительства, я не случайно сосредоточил свое внимание на творческом облике А. В. Неждановой.

А. В. Нежданова — самая яркая в наше время связь с плеядой великих русских певцов прошлого. Пройдя славный артистический путь рука об руку с Собиновым и Шаляпиным, она олицетворяет в себе многие родовые черты великой эпохи русского вокального искусства, создававшегося такими певцами, как О. А. Петров — патриарх рода, Воробьева-Петрова, Леонова, Платонова, Комиссаржевский, Мельников, Стравинский.

Звуковедение А. В. Неждановой и по сей день методически ясно, как ясны основные качества ее исполнительского дарования.

А. В. Нежданова, сохранившая все психофизические ощущения своего голоса и творчества, имеет возможность подвести некоторые итоги своего творческого пути, руководствуясь живыми ощущениями, а не воспоминаниями о них. Это делает ее высказывания о своей манере пения и о созданных ею партиях более ценным для исследования материалом, чем самые блестящие критические статьи, рецензии, мемуарные материалы и т. д. Творческий портрет Неждановой должен быть менее „воображаемым", чем портреты замечательных русских певцов, уже ушедших в историю.

Творчество Неждановой заслуживает подражания во всем. Ряду замечательных певцов были присущи творческие „вольности". Именно они нередко становились предметом подражания и повели многих певцов к утере правильной манеры пения и творческой индивидуальности.

Антонина Васильевна Нежданова — классический образец методической ясности, педагогической целесообразности и творческой целеустремленности. Жизнь Антонины Васильевны Неждановой в искусстве — замечательный для певцов познавательный материал.

Если прибавить ко всему изложенному мое восторженное преклонение перед красотой самого голоса, умноженной великим трудом, то читателю станет ясно, почему именно творческий облик А. В. Неждановой привлек мое внимание в первую очередь.

Данную работу я считаю лишь эскизом к портрету не из излишней скромности.

В существующей музыковедческой литературе о пении есть много ценных трудов. Они трактуют

преимущественно вопросы методологии звукообразования. Работы, в плане предлагаемой читателю, мне неизвестны. Естественно, что моя работа не может не грешить существенными недостатками.

У нас еще не изжита некоторая недооценка роли исполнителя в истории музыки. Если моя работа побудит наших крупных музыковедов более, чем до сих пор, заняться изучением проблемы вокального исполнительства, и в результате появятся ценные труды о певцах, чего мы до сих пор не имеем, я буду считать мою задачу выполненной.

Пользуюсь настоящим случаем, чтобы выразить благодарность ряду лиц, так или иначе помогавших мне в моей работе.

Среди них на первом месте, конечно, А. В. Нежданова, чудесному таланту и глубокому пониманию которой я обязан многими минутами творческого волнения в процессе моей работы.

А. Б. Гольденвейзеру, Н. С. Голованову, К. А. Кузнецову, Г. М. Когану, А. Л. Доливо, Н. И. Сперанскому и А. З. Гуменнику я приношу благодарность за фактическую помощь, авторитетные указания и дружественную критику.

Е. А. Грошевой я приношу благодарность за редакторскую работу, охранявшую книгу от невольных искушений перегрузить ее волнующими автора вокальными проблемами.



ГЛАВА ПЕРВАЯ



тасов в своей замечательной работе — „25 лет русского искусства“ пишет:

„...почти все значительнейшие русские музыканты родились не в столицах, а внутри России, в провинциальных городах и в поместьях своих отцов и там провели всю первую молодость (Глинка, Даргомыжский, Мусоргский, Балакирев, Римский-Корсаков); другие немало лет своей юности прожили в провинции, за городом, в частых и близких соприкосновениях с народной песней и народным пением“.

В биографиях великих русских певцов: О. Петрова, Собинова, Шаляпина (не говоря уже о Сандуновой-Урановой, Семеновой и других, вышедших непосредственно из среды крепостного крестьянства), обращает на себя внимание одна общая черта: первыми эстетическими впечатлениями их детства были красоты русской природы и народной песни. Это очень примечательно.

Антонина Васильевна Нежданова родилась на Украине, в учительской семье, в деревне Кривая Балка, неподалеку от Одессы. С детских лет А. В. Нежданова всем существом своим, рожденным для искусства, тянулась к песне. Свадьба ли, сельские праздники, девичьи посиделки с хороводными,

плясовыми песнями — все это влекло к себе девочку, рано проявившую свою музыкальную одаренность.

Нежданова черпала музыкальные впечатления и в домашней среде. Отец ее, народный учитель, не был ни знаменитым музыкантом, ни известным вокальным педагогом, но его скрипка и тонкий слух помогли Неждановой сохранить голос до поступления в консерваторию. Заставляя дочь повторять вслед за скрипкой легко запоминающуюся мелодию, он следил за точностью ее интонации. Чуткое ухо отца любовно оберегало голос ребенка от всякого насилия над собой, от крика, от непосильной для голоса высоты.

Отец Неждановой не позволял напрягаться замечательному голоску своей дочери, часто раздававшемуся то на свадьбе, то с церковного клироса. Голос умилял ее односельчан, выражавших свое восхищение словами: „вот же канареечка, вот же голосок ласковый!".

Талант семилетнего ребенка уже привлекал из округа массу народа, съезжавшегося послушать Нежданову, когда она солировала в церковном хоре. Этот факт напоминает о такой же детали из биографии величайшей певицы на рубеже XVIII и XIX столетий, итальянки Анжелики Каталани. В семилетнем возрасте Каталани участвовала в хоре монастыря, в котором она воспитывалась. Ее пение привлекало такое количество народа, что мэр города, боясь нарушений порядка, запретил выступления этого чудо-ребенка. Каталани жила почти на сто лет раньше Неждановой. В годы, когда пела Каталани, в ее стране пению обучали с детства. Можно привести имена множества певиц, учившихся пению с детских лет и в семнадцатилетнем возрасте уже начинавших свою оперную карьеру; Анжелика Каталани начала



Василий Павлович и Мария Николаевна Неждановы
с дочерью Антониной в возрасте полутора лет.

ее даже в пятнадцать лет. Ребенка, обнаружившего голос, в то время начинали обучать музыкальной грамоте значительно раньше, нежели грамоте вообще.

Детство А. В. Неждановой сложилось иначе. В то время в России не могло быть и речи о предназначении ребенка к профессиональной певческой деятельности. Даже взрослой девушке, обнаружившей выдающиеся способности к пению, нужно было преодолеть много предрассудков и косности, чтобы посвятить себя сцене. У отца Неждановой, народного учителя, не было, конечно, и в мыслях, что его маленькая дочка станет когда-нибудь замечательной певицей, гордостью всей страны. Он готовил дочери обычный путь девушки его среды. Родители Неждановой, при скромных материальных средствах, шли на большие жертвы, чтобы дать девочке образование, надеясь, что впоследствии оно обеспечит ей кусок хлеба. Девочка была отдана в 2-ю Мариинскую гимназию в Одессе. Музыкальная будущность для дочери не прельщала отца. Когда Нежданова увлеклась игрой на рояле настолько, что стала отставать в занятиях по общим предметам, отец запретил ей подходить к инструменту. Девочка тяжело переживала это наказание: инстинктивно она почувствовала первый удар по бессознательным грезам об искусстве.

В гимназии Нежданова заметно выделялась своим голосом и общей музыкальностью, грацией движений и чувством ритма; Антонина Васильевна руководила гимназическим хором и часто выступала с ним на вечерах.

Кроме того, страстная любовь и способности, проявляемые уже в то время Неждановой ко всем видам искусства: музыке, пению, живописи, скульп-



Отец Антонины Васильевны — Василий Павлович Нежданов (1880 г.)

туре и литературе, — характеризуют ее одаренную артистическую натуру.

Неизвестно, как сложилась бы дальнейшая жизнь Неждановой, если бы в скучную, размеренную жизнь семьи не ворвалось несчастье. Умер отец, и семья осталась без средств к существованию. Молодой Неждановой, кончавшей гимназию, пришлось стать основной опорой семьи. Сколько тайных слез было пролито этой внешне спокойной, скромной девушкой; сколько горьких сетований на судьбу поверяла она по ночам своей подушке! Мечты об искусстве стали такими далекими. Казалось, ей предстоит навеки проститься с мыслью о музыке, впереди маячила серая, полуголодная жизнь провинциальнойучительницы, без призвания, без радости любимого труда. В эти годы учительства единственной радостью молодой девушки был оперный театр.

История Одессы, где провела свою молодость Нежданова, включает историю одной из лучших итальянских опер в России. Одесса конкурировала с Петербургом даже в те времена, когда в столице тогдашней России свирепствовала итальяномания, а русская опера находилась в пренебрежении. Благодаря географическому положению Одессы, итальянские труппы попадали туда прежде всего. В Одессе была более или менее постоянная опера даже и тогда, когда в обеих столицах итальянцы гастролировали лишь так называемым „великим постом“. Обосновалась итальянская опера в Одессе в начале XIX века. Она органически вошла в жизнь города и оказала огромное влияние на его музыкальную культуру[1].

[1] Еще А. С. Пушкин, отбывая ссылку в Одессе, посещает там итальянскую оперу. Потомок одного из основателей Одессы, Дерибас, сообщает в своих воспоминаниях: „Но вот взмахнул палочкой Дзанотти, раздались первые звуки россиниевской „Семирамиды“ и всё в зале замерло. Без труб,

Жители южного, портового города очень быстро полюбили итальянскую оперу с ее горячими и доходчивыми мелодиями. Ни один город в России не дал такого любопытного типа меломана, как Одесса. И, безусловно, здесь певцам завоевать признание было гораздо труднее, чем в других городах. Требовательность одесской публики и пылкость ее темперамента ничем не отличались от строгости и активности слушателей таких театров, как неаполитанский „Сан-Карло" или другие лучшие театры Италии.

Одессу поэтому посещали лишь выдающиеся оперные силы. Муниос—замечательная Валентина в „Гугенотах", Аида и Сантуцца („Сельская честь"); тенор Дюк (Рауль и Отелло), Крушельницкая, тенор Синьорини; Джюзеппина Угет—прелестная Маргарита, Лючиа, Церлина („Фра-Дьяволо"), Джильда; знаменитые певицы: Тетрацини, Мария Гальвани, Олимпия Боронат, Клямжинская; меццо-сопрано Фабри; баритоны Баттистини, Скотти, Саммарко; тенора Д'Андраде, Ансельми и „сам Арамбуро" — замечательный певец, об экстравагантности и прекрасном голосе которого до сих пор сохранилось немало театральных рассказов. Многие из этих певцов оказали огромное влияние на формирование голоса Неждановой в юношеские годы.

„В Одессе, где я жила и работала,—вспоминает Антонина Васильевна,—моей страстью была италь-

---

без барабанов, построенная почти вся на струнных инструментах, увертюра, давая постепенное нарастание одной и той же захватывающей мелодии, переходя от пианиссимо к фортиссимо и от ленто к престиссимо, так увлекла слушателей куда-то в надземный мир, что им было не до земной любви. Потом запела Морикони. Когда мой отец, видевший лично Пушкина и слышавший „собственными ушами" Мориккони, вспоминал о ней, то на наш вопрос о свойстве ее пения, он только махал рукой: дескать, все равно ничего не поймете. Говорят, она была божественна. Увлекся ею и Пушкин" („Старая Одесса". А. де-Рибас, 1913 г.).



А. В. Нежданова—ученица 8-го класса
Одесской Мариинской гимназии.



А. В. Нежданова — учительница Одесского городского училища с сестрой Ниной Васильевной.

янская опера. С увлечением я распевала дома, и по нотам и по слуху, арии, услышанные мною в театре". А. В. Нежданова с волнением рассказывает о спектаклях „Севильского цирюльника" и „Травиаты", о лучших исполнительницах в этих операх—Тетрацини, Гальвани. Не без иронии к своей манере пения в те годы, она вспоминает, как своим тонким голоском распевала арию Зибеля, арию графа ди-Луна из „Трубадура" и другие партии, в то время посильные для нее по диапазону.

Слушание безукоризненного пения — один из важнейших факторов в воспитании молодого певца. А. В. Нежданова испытала это на себе. Еще не начав учиться, она уже формировалась, как певица, под влияниями русской церковной музыки, народной песни и итальянского вокального искусства.

„Я была очень далеко в это время от мысли сделаться артисткой",—сказала мне в беседе Антонина Васильевна Нежданова. Исключительная скромность А. В. Неждановой—одно из наиболее выдающихся личных ее свойств, сохранившееся до сего времени. Однако здесь дело не в одной скромности. Приведенные слова Неждановой глубоко правдивы.

Все детство Неждановой и ее музыкальные впечатления способствовали тому, чтобы она в пении чувствовала себя так же просто, как при обычной речи [1].

---

[1] Это положение находит себе поддержку у выдающегося в свое время русского тенора и преподавателя пения Федора Петровича Комиссаржевского, который пишет в своей вступительной лекции к занятиям с учениками: „Как процесс респирации (дыхания), так и другие органы развиваются с детства постепенно. У певших в детском возрасте и не повредивших себе голоса излишними криками, голоса представляют очень часто ровности во всех регистрах. Детей можно начать учить петь на нотах, не требующих усилия. Появление множества прекрасных голосов в Италии и, частью



Мать Антонины Васильевны — Мария Николаевна Нежданова (1904 г.)

Антонина Васильевна была действительно далека от мысли стать когда-либо артисткой, потому что звучание ее голоса казалось ей слишком отличным от тех чарующих голосов, которые она с трепетом и радостью слушала с галерки Одесского театра.

Антонина Васильевна иногда выступала в хоровых кружках, пела дуэты со своей сестрой. Она имела успех. Ее хвалили, говорили об исключительной красоте голоса. Но девушка никогда не могла представить себе свой голос, как профессиональную ценность. Голос ее в это время был действительно маленький и казался Неждановой еще меньше в сравнении с мощным звучанием голосов Дюка, Муниос и других представителей насыщенного, темпераментного итальянского пения. Нежданова не обольщалась, анализируя качества своего голоса, и искренно считала, что, очевидно, ей на роду написано быть только учительницей.

Однако врожденные творческие способности искали выхода. Необходим был лишь толчок. Эту роль сыграли спектакли русской оперы, возглавляемые Н. Н. Фигнером.

Н. Н. Фигнер—безусловно замечательное явление на русской оперной сцене. Я слышал Фигнера на закате его оперной деятельности. Но даже в это время он был певцом, прекрасно владевшим вокальным мастерством. Игра его говорила об огромной для артиста того времени театральной культуре. Фраза, жест, мимика, одежда—все впечатляло, все действовало на публику покоряюще. Своим огром-

---

в Малороссии можно объясиить благотворным климатом, ио также и тем, что дети там постояиио поют мотивы из опер, замечательиых мелодичиостью, и иародиые мелодические песии в тоие, который для них удобиее. При том же в Италии невозможно услышать ребят, поющих через силу, очень громко".



А. В. Нежданова, В. Р. Петров и Э. Ган. Снимок относится ко времени подготовки студенческого экзаменационного спектакля Московской консерватории „Виндзорские проказницы" Николаи, шедшего на сцене Большого театра в 1900 г.

ным темпераментом и вокальной манерой он через несколько минут заставлял публику забыть о несколько гнусавом, лишенном природной прелести тембра, голосе. На фоне банальных приемов игры итальянских знаменитостей, а часто и отсутствия вообще какой бы то ни было игры, художественность образов Фигнера и его замечательное, умное пение безусловно должны были произвести потрясающее впечатление на Нежданову.

„Именно благодаря ему у меня возникла мысль учиться пению, когда я еще работала учительницей одной из одесских школ", — пишет А. В. Нежданова. Слишком неуверенная в своих силах, она поклоняется талантам Фигнера, Медеи Фигнер и баритона Л. Г. Яковлева, которые впоследствии стали ее партнерами на императорской сцене.

Всю неосознанную страсть к сцене А. В. Нежданова вкладывает в письма, которые она пишет этим певцам, изливая им свои наивные восторги. К сожалению, эти письма, которые могли бы служить ценным материалом для работы исследователя, утеряны. Влияние искусства талантливых певцов на молодую Нежданову было так велико, что она не в силах уже была побороть своего желания учиться пению. Она занимается в Одессе с преподавательницей пения С. Г. Рубинштейн (сестрой братьев Рубинштейн). Но, очевидно, эти занятия творчески ее не захватили. Мысли о занятиях в одной из столичных консерваторий приходят все чаще и настойчивее. Но где взять денег, чтобы поехать в столицу, и на какие средства учиться? Ведь из небольшого жалованья учительницы начальной школы она не могла даже скопить на дорогу, тем более, на жизнь и плату за право учения.

В то время в Одессе был меценат — один из местных богачей, городской голова Маразли, кото-



Профессор Московской консерватории (1899—1919 гг.)
Умберто Мазетти—учитель А. В. Неждановой.

рому ничего не стоило отдавать крохи, чтобы приобрести репутацию благотворителя и культуртрегера. А. В. Нежданова решается обратиться к Маразли с просьбой ссудить ее деньгами на поездку в Петербург или в Москву. В незадачливый для нее день пришли к Маразли похлопотать об этом. Маразли денег не дал. Казалось, отсутствие средств окончательно отрезало для Неждановой пути к искусству. Однако нашлись друзья. Доктор М. К. Бурда, имя которого русское вокальное искусство должно с благодарностью помнить[1], был восторженным поклонником молодого таланта Неждановой. Он искренне верил в ее будущее и из своих трудовых средств помог девушке. Благодаря доктору М. К. Бурда, Нежданова смогла осуществить поездку в Петербург.

Это были трудные для нее дни. Переживания девушки, подходившей к дверям класса знаменитого профессора пения Прянишникова, в чаянии приговора о всей дальнейшей судьбе, были очень сложны.

А. В. Нежданова плохо верила в то, что ее голосом заинтересуются, что ее признают достойной учиться в консерватории. Но в то же время, в глубине души жила какая-то уверенность в своих силах. Надо думать, что эта уверенность дала робкой и скромной девушке то спокойствие, с которым она встретила отказ Прянишникова принять ее в число своих учениц. Прянишников нашел, что ее голосовые данные недостаточны для профессиональной деятельности.

У советского читателя отказ Прянишникова может вызвать недоумение. Но тогда в этом отказе не было

[1] Так же как и имя К. К. Ушкова, стипендия которого поддерживала А. В. Нежданову в годы учения в консерватории.

ничего удивительного. Мы знаем не мало случаев, когда сила звука впечатляет больше, чем его качество, чем организованное звучание. К сожалению, даже в профессиональной музыкальной среде встречается точка зрения, что основное достоинство голоса—его сила, а не тембр и качество звучания. Для оперы, говорят, нужны голоса, которые звучали бы в больших помещениях, преодолевали мощь современного оперного оркестра. Кроме того, чтобы развить хотя бы ненадолго молодой, сильный голос, конечно, нужно меньше труда. Эффективность работы педагога здесь очевидней и принесет скорее славу и ему, и обладателю голоса.

Но что имела в то время Нежданова, кроме своего чарующего тембра и замечательной музыкальности?

По настоянию друзей, Нежданова уезжает из Петербурга в Москву, чтобы попытать счастья, — теперь уже в Московской консерватории. Несмотря на то, что учебный год уже начался, — Нежданову прослушали директор консерватории В. И. Сафонов и приглашенный из Италии профессор пения Умберто Мазетти. Ее пение понравилось. Ни волнение певицы, ни неуверенно взятая верхняя нота не помешали опытным музыкантам почувствовать, какие богатства скрывает ее небольшой голос.

„Я беру вас в свой класс", — сказал Мазетти. Заранее готовая получить снова отказ, Нежданова встретила это неожиданное решение так спокойно, что вызвала немалое удивление Мазетти. Но за этим внешним равнодушием скрывалось трепетное волнение певицы. С трудом верилось Антонине Васильевне, что заветная мечта юности, усиленно скрываемая подчас от самой себя, близка к осуществлению. Конечно, Нежданова не поняла тогда, какое впечатление она произвела на своих слушателей. Только

несколько лет спустя, Мазетти рассказал Неждановой, что, когда она вышла из кабинета, В. И. Сафонов сказал ему: „Ça sera une charmeuse“ („Это будет чаровница“).

В октябре 1899—1900 учебного года А. В. Нежданова была зачислена студенткой Московской консерватории по классу пения профессора Умберто Мазетти.



ГЛАВА ВТОРАЯ



асто говорят, что у А. В. Неждановой был от природы поставленный голос. Чтобы согласиться с таким утверждением или оспорить его, необходимо разобрать значение этого понятия.

„Все голоса от природы несовершенны, — писал Глинка, — и требуют учения, цель которого исправить недостатки и усовершенствовать голос". Под недостатками Глинка понимает всякого рода усилия, сопровождающие образование звука и искажающие его. По мысли Глинки, воспитание голоса складывается из двух этапов. Первый — негативного характера — заключается в уничтожении недостатков, иными словами, в создании натурального звучания; второй — положительного характера — в усовершенствовании голоса, развитии его гибкости, легкости и т. д. Глинка жил в эпоху, близкую к рубежу двух, господствовавших в вокальном искусстве, систем. В отличие от XIX века — века драматического пения (истоки которого лежат в вокальных традициях XVII века и Глюка), XVIII столетие было временем господства в вокальном искусстве, особенно в Италии, виртуозного стиля.

Для этой эпохи характерно было не только большое техническое мастерство. Исполнитель того

времени не удовлетворялся ролью толкователя написанного композитором произведения. В опере певец чувствовал себя, прежде всего, вдохновенным импровизатором. Импровизация сама по себе способствовала развитию фиоритурного пения.

„Достаточно взглянуть, — пишет Маргарита Хегг, — на программы школ XVIII столетия, чтобы вывести правильное заключение, что учитель пения имел, в общем, дело с талантливыми певцами, которые начинали учиться, имея природой поставленный голосовой инструмент“. Этим самым автор говорит, что от педагога требовалось лишь усовершенствовать голос ученика. Устранять же недостатки (вспомним определение Глинки!) не было нужды: ученики выбирались учителями с голосами настроенными, свободными от недостатков или, вернее, без привитых недостатков [1].

Музыкальная атмосфера детства А. В. Неждановой, правильное воспитание ее музыкальности, ее участие в народном церковном хоре, а впоследствии — воздействие итальянской оперной музыки, сделали голос Неждановой „от природы поставленным“, т.-е. лишенным тех привитых недостатков, которые требуют их уничтожения — первого этапа воспитания голоса. Это значит, к тому же, что природная постановка голоса — в значительной мере дело рук человеческих.

[1] Знаменитый Порпора говорил: „Не хочу даже и слышать об ученике, мозг которого не будет в полном моем распоряжении, как чистая скрижаль, как девственный воск, на котором я могу сделать первый оттиск. У меня нет времени на то, чтобы в течение целого года отучать ученика, прежде чем начать его учить. Если вы желаете, чтобы я писал на аспидной доске, дайте мне ее чистой, да и это еще не все: она должна быть хорошего качества — если она слишком плотна, я не могу писать на ней; если же она слишком тонка, я ее сейчас же разобью“ (цитирую по „Консуэло“, Жорж Занд, т. I).

И, действительно, к моменту поступления Неждановой в консерваторию, в ее голосе было достаточное количество натурально (в понимании Глинки) звучащих нот; у нее не было недостатков в виде носового, зажатого, глухого звука и других, к сожалению, часто встречающихся „благоприобретенных“ свойств даже у молодого голоса. Нежданова принесла в консерваторию, если можно так выразиться, „психофизиологическую натуральность“ процесса пения.

Значит ли это, что она была уже певицей? Отнюдь нет. Не только потому, что совершенству нет предела, что для профессионального пения мало одного обработанного голоса, но и с точки зрения самых элементарных требований к профессиональному звучанию самого голоса. Голос Неждановой был, прежде всего, тогда очень мал, диапазон неполон. Естественно, что Неждановой и ее педагогу предстояла большая работа, чтобы сделать голос профессиональным. Конечно, характер занятий с Неждановой должен был быть иным, чем с теми певцами, которые уже приобрели ряд недостатков, вплоть до патологических изменений в звукообразующем аппарате.

Мазетти быстро понял свойства голоса Неждановой, понял, в чем должна заключаться его работа с ней, и в этом его главная заслуга перед русским вокальным искусством.

В своей небольшой брошюре „Краткое указание по пению моим ученикам“ (изданной в Москве в 1912 году) Мазетти изложил свои требования к ученикам; методические и эстетические нормы, указанные автором в 46 пунктах брошюры, являются как бы отражением требований старых итальянских учителей пения.

Вот основные тезисы Мазетти:



А. В. Нежданова в роли Антониды („Жизнь за царя" Глинки. I акт). Снимок сделан в день дебюта А. В. Неждановой на сцене Большого театра 23 апреля (6 мая) 1902 г.



А. В. Нежданова в роли Антониды („Жизнь за царя“ Глинки, III акт, 1902 г.).

п. 23. Каждое напряжение для увеличения силы голоса идет в ущерб голосовому аппарату. Кто кричит, тот губит голос. В особенности пагубно злоупотребление высокими нотами.

п. 24. Пение должно совершаться с такой же легкостью, как разговорная речь.

п. 25. Следует избегать пения с так называемыми „подъездами", на что должно быть обращено особое внимание при изучении портаменто.

п. 28. Четыре главных типа вокальных упражнений: выдержанные ноты, гаммы, арпеджио, украшения (группето, трели и т. д.).

п. 30. Выработка подвижности требует прирожденной способности.

п. 34. Начинающий никогда не должен заниматься более 10—15 минут, при том с частыми перерывами.

п. 38. Хорошо ставить звук и в то же время отчетливо произносить — вещь очень трудно исполнимая, но и совершенно необходимая. Достигается это следующим образом: гортань на полном дыхании непрерывными и ясными колебаниями рождает звук, и в то же время органы произношения придают этому звуку форму согласных.

п. 40. Ясность исполнения зависит от отчетливого соблюдения метра и ритма, оттенков и фразировки.

п. 43. Выразительность, заключающаяся в верной передаче чувства и настроения, есть венец вокального искусства. Чтобы достичь выразительности, необходимо уметь понимать исполняемое.

п. 44. Преувеличенная выразительность становится карикатурой, надо быть простым и правдивым.

п. 45. Речитатив требует правильного ударения на словах, разнообразия в оттенках и, кроме этого, должен исполняться почти всегда полным голосом.

п. 46. Качества, необходимые для артиста:

а) музыкальные познания;
б) совершенство интонации;
в) свободное дыхание;
г) легкость голоса;
д) умение владеть звуком при усилении и ослаблении, соответственно выражаемым чувствам;
е) ясное и точное произношение;
ж) изящество звука;
з) музыкальная память.

Тезисы Мазетти говорят, прежде всего, об его отрицательном отношении к форсированию голосов. Он не признает злоупотребления высокими нотами.

Мазетти требует, чтобы процесс звукообразования совершался с такой же естественной легкостью, как и процесс разговорной речи. Именно эти требования предъявляли теоретики старой итальянской школы своим ученикам, когда они стремились воспитать легкие и подвижные голоса. Подобно теоретикам XVII и XVIII веков, Мазетти очень скупо говорит о тех элементарных технических приемах, которыми так изобилуют книги современных профессоров пения. Но дыханию, как основе пения, он посвящает двенадцать тезисов.

Педагогическая мысль XIX века всегда и больше всего интересовалась этим элементом звукообразующего процесса. Ни один вопрос в искусстве пения не вызывал таких страстных дебатов, как вопрос о способе дыхания в процессе пения. Каждый педагог считал необходимым объявить себя сторонником того или иного типа дыхания с тем, чтобы практически прививать его учащемуся, независимо от того, естественен ли для него этот тип дыхания, является ли он для учащегося подходящим.

Причина этого обостренного внимания к дыханию понятна. И искать ее нужно, прежде всего, в труд-

ностях, которые принесли певцам XIX века большие театральные помещения, насыщенная звучность оркестра, высокий камертон, а, главное, — в отличие от стиля конца XVIII века — строгое подчинение пения музыкально-драматическим задачам, которые для своего осуществления нуждаются в усовершенствовании вокальной техники, а не в пренебрежении к ней. Это была попытка искусственно восполнить естественный разрыв между все увеличивающимися трудностями пения и все уменьшающимися явлениями „от природы поставленных голосов".

Для конца XIX века для Западной Европы характерно некоторое пренебрежение к народной песне, по которой, выражаясь словами В. В. Стасова, „прошла нивелирующая коса европейской культуры". С другой стороны, педагоги, побуждаемые возраставшей потребностью в „здоровых глотках", стали на путь скороспелой подготовки певцов. Они вынуждены были в 2—3 года не только восполнять то, что воспитывалось,—в частности, у А. В. Неждановой,—с детства, но еще уничтожать недостатки, которые неизбежно пришли вместе с неправильными навыками, привитыми в раннем возрасте.

То, что Мазетти в своих тезисах о дыхании не говорит ни о знаменитой „опоре", ни о пресловутой „маске", — не случайность. Не случайно также и то, что старые классики искусства пения не делают на этом специальных акцентов.

Взгляд старых классических школ пения на факторы звукообразования можно уподобить известному мифу о силаче, который начал свою тренировку с того, что с теленочком на плечах обходил вокруг городской стены. Проделывая это ежедневно и систематически, он не испытывал никакого затруднения в своем упражнении даже тогда, когда теленок



А. В. Нежданова в роли Микаэлы
(„Кармен" Бизе, 1903 г.).

превратился в большого быка. По мере роста теленочка гармонически крепло все тело силача.

Старые методологи пения искали развития не частностей, а гармонического целого, справедливо полагая, что в слабом, но естественном звуке молодого голоса заложено начало правильного процесса звукоизвлечения и дальнейшего развития. Этими взглядами пронизана и вся методология Мазетти.

Но есть нечто, что отличает принципы Мазетти от традиций старой итальянской вокальной методологии. Занимаясь исключительно с хорошо поставленными голосами, получавшими элементарные технические навыки с самого детства, старые мастера, воспитывая певцов, опирались на музыкальную эстетику пения своего времени, главная задача которой заключалась в овладении орнаментикой. Взгляды Мазетти вытекают из современной ему эстетики, совершенно ясно изложенной в его брошюре.

Правда, теоретические высказывания вокалиста-педагога вообще нередко резко расходятся с результатами приложения теории к практике. В отношении А. В. Неждановой Мазетти удалось полное осуществление его теоретических воззрений. Нежданова приобрела все качества, которые Мазетти считал необходимыми для артиста.

Учащихся пению не может не интересовать, каким образом Нежданова под руководством Мазетти добилась результатов, создавших ей славу великой певицы. Поступив в консерваторию в октябре, Нежданова в конце учебного года была переведена на четвертый курс.

Успехи Неждановой в пении были совершенно исключительны. Тем более, что Мазетти все же смотрел на Нежданову, как на певицу, хотя и начинающую, но с ярко выраженной индивидуальностью.

Несмотря на согласие Мазетти заниматься с мо-

лодой певицей, он не сразу зачислил ее в свой класс. Около 4-х месяцев Нежданова находилась на положении „испытуемой". Как рассказывает сама артистка, перспективы для нее в то время были очень неясны. Она чувствовала себя до некоторой степени спокойной только потому, что, благодаря помощи ее друзей, продолжала еще числиться в штате педагогов одесской городской школы.

Уверенность в своих силах и душевный покой Нежданова обрела лишь тогда, когда она случайно услышала разговор, из которого ей стало ясно, что Мазетти окончательно решил оставить ее в своем классе.

Потенциальные богатства голоса Неждановой встретились с наиболее ценным качеством педагога — осторожностью. Вспомним, что диапазон голоса Неждановой в то время, по ее утверждению, не превышал полутора октав при крайней верхней ноте фа-диез второй октавы. Не предопределяя характера голоса своей ученицы, Мазетти позволял Неждановой петь только те произведения, которые были построены на среднем регистре голоса. Как бы подталкиваемый могучей силой природы, голос ее потянулся вверх. А. В. Нежданова в своей „Заметке певицы" пишет: „В первый год предельной нотой был си-бемоль, во второй год появились си и до".

Такие темпы развития диапазона (особенно в верхнем регистре голоса) — явление незаурядное. Здесь имеется в виду не то, часто, к сожалению, встречаемое искусственное вытягивание верхних звуков, которое ослабляет звучность средних нот. Речь идет о совершенно естественном, равномерном и прочном развитии нот верхнего регистра при одновременном развитии центра и низких звуков.

Мазетти занимался с Неждановой ежедневно и не только в учебное время, но и во время каникул.

В этом он применил старую практику своей родины. В годы расцвета вокального искусства, в Италии установилось правило ежедневных занятий педагога со своими учениками. В лучшую пору этой эпохи, для правильного воспитания необходимых рефлексов, педагог держал ученика под своим постоянным наблюдением, вплоть до совместного хождения в театр для критического знакомства с искусством знаменитых певцов. Занимаясь с Неждановой ежедневно, Мазетти успевал сделать за год с бо̀льшим успехом то, что обычно, и при том с меньшими результатами, достигалось в три—четыре года.

Особую заботливость проявлял Мазетти в подборе вокального материала для занятий. Нежданова, естественно, пела гаммы, упражнения и вокализы. Вокализы Панофки и Ригини и, в особенности, Бордони—прекрасный материал для постоянного и планомерного развития гибкости голоса. Ряд вокализов, особенно в последней тетради Бордони, предельно труден для исполнения. Выпуская Нежданову на экзамен последнего курса с вокализом Бордони, Мазетти, очевидно, хотел подчеркнуть, что умение спеть Бордони—это тот минимум технических требований, который необходимо предъявить к каждому, кто претендует на профессию оперного певца.

Очень показательно, что едва ли не первые произведения, которые Мазетти дал Неждановой, были: „Vedrai carino" („Дон-Жуан" Моцарта) и ария Сусанны из последнего акта „Свадьбы Фигаро". Ария Сусанны построена на плавной, сотканной из мягких, спокойных интервалов, мелодии, в которой есть лишь одна, как бы проскальзывающая, высокая нота. Ария вполне доступна для молодого голоса, с неформированными центральными звуками, ибо ее мелодия не вынуждает мышцы гортани к судорожной работе. Выразительность мелодии и ясное гар-



А. В. Нежданова в роли Лейлы
(„Искатели жемчуга“ Бизе, 1903 г.).

моническое тяготение как бы заранее подсказывают голосовым связкам ход их работы.

Чем изощреннее гармония произведения, чем больше в ней пряных диссонансов, тем затруднительнее процесс передачи художественного задания от слуха к связкам, тем больше торможений в процессе подчинения связок приказам, идущим из головного мозга человека. Чем легче воспринимает ученик гармонические сочетания произведений, тем естественнее звучание голоса, тем автоматичнее происходят колебания связок, непосредственно нашей воле не подчиненных.

Нередко приходится наблюдать недоумение певцов по поводу того, что одной и той же высоты нота, свободно звучащая при исполнении одного произведения, почти непосильна для того же певца в другом. Причину этого нужно всегда искать в характере интервала и в его правильном эмоциональном соответствии.

В этом смысле ария Сусанны—образец „вокальности" и представляет ценнейший педагогический материал для высокого женского голоса, еще не получившего полного развития. Но есть в этой арии и другое качество, которое делает выбор ее исключительно ценным. Связь „амплуа" с характером голоса человека гораздо глубже, чем это принято думать. Многие современные педагоги совершенно не учитывают всей важности выбора, на первых порах обучения пению, материала, психологически близкого индивидуальности учащегося. Почти узаконено явление, когда 18—19-летняя девушка, голос которой определили как меццо-сопрано, поет Кармен и даже арию Клитемнестры („Орестея" Танеева).

Сомнительно и то, что голос юной девушки можно безошибочно определить, как драматическое сопрано. Но если допустить такой случай, то это

вовсе не значит, что для психики юного существа посильны такие образы, как Лиза или Чародейка. Между тем, именно ария Лизы или две арии Кумы — материал, на котором чаще всего воспитываются молодые студентки консерватории или окончившие музыкальное училище, как драматические сопрано. Допустимо ли, что 20-летний юноша поет Алеко, старого цыгана и т. д.

Если в XVIII веке положение в этом смысле было легче, потому что в большинстве оперных мелодий того времени не было ярко выраженной характерности,—то в период преобладания драматического пения этот вопрос приобретает значительную остроту. Звук человеческого голоса — это равнодействующая ряда факторов, большинство из которых непосредственно нашей воле не подчинено. Во время пения возможен поэтому лишь контроль со стороны так называемого мышечного чувства.

Но как можно воспитывать этот контроль на материале, способствующем эмоциональной возбудимости учащегося, от чего безусловно страдает хорошее звукообразование? Чем в эмоциональном отношении одареннее ученик, тем больше на первых порах он „вкладывает души" в свое исполнение. А это значит, что, теряя контроль над своими чувствами, увлекаясь переживаниями, он, естественно, теряет мышечный контроль над процессом звукообразования, который еще не приобрел нужной для пения степени автоматичности.

Ария Сусанны — это изумительная моцартовская мелодия, которая „нашла для себя питательную почву в чудной, здоровой и гармонической природе" (Вагнер). Но даже у Моцарта эта ария — редкий образец душевной умиротворенности. Это настроение близко соответствовало душевному состоянию А. В. Неждановой, при котором процесс ее пения находил

наилучшие условия для своего развития. Вся работа Мазетти с Неждановой обнаруживает глубоко чуткий, психологический подход педагога.

В экзаменационных листах Московской консерватории против фамилии Антонины Неждановой на протяжении всех лет ее ученичества стоит цифра 5+. Это—показатель исключительных успехов Неждановой и особого места, которое занимала среди других учащихся молодая певица Нежданова в классе Мазетти. Недаром по окончании консерватории Нежданова получила золотую медаль — отличие, до нее для певцов неслыханное, впервые присужденное в консерватории вокалистке.

Выступления Неждановой в консерваторских ученических спектаклях при переходе с 4-го курса на 5-й, также и на пятом курсе, как бы подвели итог всему, что приобрела ученица, чтобы стать мастером. Эти спектакли, завершающие и педагогическую работу Мазетти со своей талантливой ученицей в стенах консерватории, нашли оценку в московской прессе. Рецензии о выступлении Неждановой в консерваторских спектаклях пророчат ей большое будущее.

Нам несколько жаль расстаться с этой порой жизни А. В. Неждановой. Это были годы безмятежной жизни девушки, не бог весть как удобно и не очень сытно жившей, но всегда веселой, всегда жизнерадостной и не раз своими остроумными проказами удивлявшей консерваторских подруг, вместе с нею живших в небольшой комнатке в Филипповском переулке на Арбате.

Антонина Васильевна Нежданова была всегда веселее и спокойнее своих подруг. Что рождало эти настроения у девушки, для которой весь одесский период ее жизни — цепь материальных лишений и внутренней неудовлетворенности? Конечно, огромную



А. В. Нежданова у Сеченовых (1904 г.). Стоит — проф. Иван Михайлович Сеченов. Сидят (справа налево): А. В. Нежданова, Мария Александровна Сеченова, Елизавета Николаевна Домрачева.

роль сыграла та победа, которой закончился длительный процесс борьбы за призвание. Сомнения начали сменяться уверенностью. Воля получила ясную цель. Но еще большую роль во внутреннем самочувствии певицы сыграла правильность певческого процесса.

В одной иностранной оперетте („Веселые учащиеся пению") есть песенка, примерно, на такие слова: „Все методы изучил, весь свой голос проучил. Долго ходил к физиологу, горловику-ларингологу. Я больше не детонирую, не форсирую и не тремолирую, потому что больше не пою вообще".

Сколько за этим „юмором" горечи, разбитых надежд, тяжелых людских страданий! Почти законом стало утверждение, что певцы слишком узкие специалисты, что их ничто не интересует, кроме их голоса, что только на звуке сосредоточены все помыслы будущих деятелей сцены. Действительно, коли ество подлинно культурных исполнителей на оперной сцене до сих пор еще ограничено. Но не только певцы сами виноваты в этом; виновата, прежде всего, отсталость вокальных школ, немилосердно калечивших и физически, и психически молодых певцов.

Этого счастливо избежала А. В. Нежданова. Ее школьный путь был в этом смысле поистине усеян розами. Начав заниматься с Мазетти, она не имела поводов жаловаться ни на „простуды", ни на утомление голоса и все другие „болезни", которые прокладывают студенту путь из класса в кабинет врача по горловым болезням в качестве постоянного пациента, а не для наблюдения.

Естественно развиваясь, А. В. Нежданова во все годы пребывания в консерватории, шаг за шагом, приобретала новое. Это была настоящая радость плодотворного труда. Но присущая певице скромность не позволяла ей увлекаться победами, успо-

каиться на достигнутом и считать себя знаменитостью даже тогда, когда ее талант был признан всеми и всюду. Сомнения Антонины Васильевны были сомнениями творческими, которые не менее законны, чем радость творческих побед. Проверка периода учения Неждановой состоянием ее духа в это время дает право утверждать, что консерватория берегла свою питомицу и ее вокальное воспитание было в надежных руках.

21 мая 1902 года А. В. Нежданова держит выпускной экзамен. По уставу консерватории, ее программа состояла из двух арий, приготовленных с профессором (каватина Людмилы и ария Диноры), из арии Лейлы (из „Искателей жемчуга“ Бизе) и двух романсов, разученных самостоятельно.

Экзаменационная комиссия не могла не почувствовать, что русское вокальное искусство обогатилось новым дарованием. Композитор А. Н. Скрябин (в то время профессор Московской консерватории), понявший это, очевидно, еще при первом ученическом выступлении Неждановой, просил сообщать ему о каждом концерте с ее участием и неизменно присутствовал на них. Незадолго до экзамена Нежданова дважды выступала в ученическом спектакле. Шла опера „Похищение из сераля“ Моцарта. Нежданова пела партию Констанцы. Известный музыкальный критик Н. Д. Кашкин в связи с этим спектаклем писал: „Среди исполнителей оперы Моцарта особенно выделялась Нежданова, которую, нам кажется, ждет громкая известность, ибо она при звучном, красивом голосе владеет отличной колоратурой; впрочем, Неждановой дан дебют на сцене Большого театра, как уже сообщалось об этом в газетах“ [1].

Более исчерпывающую характеристику А. В. Не-

[1] „Московские Ведомости“ от 5 апреля 1902 г.

ждановой к моменту окончания ею консерватории мы находим в рецензии, пожалуй, самого авторитетного в то время знатока пения — Семена Кругликова. Он писал:

„Мне уж очень хочется высказаться о г. Неждановой, которую слушал в первый раз и от которой, судя по выбранной ею арии из „Лючии“, не ждал ничего особенного. Но в таком исполнении и у певицы с таким голосом, запетая и отжившая доницеттиевская ария может доставить живейшее удовольствие[1].

Отличное, ровное сопрано большой гибкости, достигшее самых определенных результатов, отчетливая колоратура, безупречная интонация, вкус, музыкальность сразу высказались, и я невольно насторожился. Нежданова, конечно, много пела сверх программы. Это было кстати. Можно было узнать ее ближе и не только в обществе фиоритур. Оказалось, что и лиризм, выразительность в природе симпатичного дарования. Романс Чайковского „Забыть так скоро“ передан тепло, законченно, с вдумчивой фразировкой... Не удержался, собрал справки о певице. Она из Одессы, где с год училась у С. Г. Рубинштейн, а затем три года в числе питомиц Московской консерватории по классу профессора Мазетти, у которого кончает этой весной. Значит, еще только выпускная ученица. Такой ученицей вправе гордиться и учреждение, и профессор“.

И Кашкин, и Кругликов не обманулись в своих предположениях.

---

[1] Характерно, что А. К. Глазунов, слушавший Нежданову на ее концерте в Риге в 1922 году и растроганный ее исполнением арии из оперы „Пуритане“ Беллини,—высказал то же самое. — *М. Л.*



ГЛАВА ТРЕТЬЯ



Большом театре в Москве 26 февраля 1902 года происходила проба голосов. Как утверждали газеты, — „свежестью и приятностью голоса произвела наиболее приятное впечатление молодая певица А. В. Нежданова, спевшая арию Лючии".

6 марта Неждановой была дана вторая проба. На второй пробе она спела арию Антониды из „Ивана Сусанина" и арию Джильды из „Риголетто", и вновь „произвела на всех самое хорошее впечатление легкостью и музыкальностью исполнения и хорошей обработкой молодого голоса". Однако чиновники из Большого театра и после проб, которые, как и консерваторские спектакли, обратили взоры Москвы к этой новой выдающейся певице, все же отказались дать Неждановой дебютный спектакль. Причина — отсутствие в труппе вакантной штатной должности.

В дореволюционных условиях многим замечательным артистам-художникам помогал выдвинуться только случай. Неизвестно, как сложилась бы и судьба Неждановой, если бы однажды не заболели все исполнительницы партии Антониды и объявленному спектаклю не угрожала бы отмена. Дирекция императорских театров вспомнила о молодой певице и попросила ее выручить спектакль.

„23 апреля 1902 года состоялся дебютный спектакль, — писал Н. Д. Кашкин. — Интерес спектакля заключался в двух дебютантах. В партии Антониды выступала Нежданова... С первой мы уже имели случай познакомиться на только что закончившемся ученическом спектакле нашей консерватории. Тогда мы отзывались о молодой певице, как о приятном исключении из общей массы окончивших классы пения в 1902 г." [1]

„Молодая дебютантка выступила в партии Антониды. Необычайный интерес, возбужденный в слушателях начинающей артисткой, увлечение, с которым в публике обменивались впечатлением по поводу новой Антониды, решительный ее успех тотчас же после блестящего по непринужденности исполнения выходной арии, принадлежащей, как известно, к труднейшим номерам оперной литературы, дают полное право быть уверенным в том, что Нежданову ожидает счастливая и выдающаяся сценическая будущность. Главный залог такой прекрасной перспективы — редкий по легкости, красоте и ровности голос. Пение Неждановой даже в самых трудных местах не носит ни малейшего признака какой бы то ни было форсировки голоса" [2].

„...В спектакле 23 апреля главный интерес представлял дебют г-жи Неждановой, о блестящем успехе которой у нас уже говорилось. Мы прибавим к этому, что молодая артистка, пока еще ученица консерватории, хотя и оканчивающая свой курс, выказала в очень хорошем свете и музыкальность, и умение владеть своим прекрасным голосом; волнение сказывалось у ней в некоторой суетливости движе-

---

[1] „Московские Ведомости" от 28 апреля 1902 года.

[2] С. Н. Кругликов, „Русское Слово" от 28 апреля 1902 года.



А. В. Нежданова в роли Лакмэ („Лакмэ“ Делиба, 1905 г.).

ний, но что касается пения, то в этом отношении у ней слышалась полная уверенность. Нам редко случалось слышать так изящно и легко спетую первую арию не только со стороны техники, но и по выражению; стоило обратить внимание на грациозность эпизода „Я ли, красная девица“, чтобы признать в исполнительнице несомненный талант“ [1].

Здесь приведены наиболее авторитетные рецензии из московских газет о дебютном спектакле А. В. Неждановой. 30 апреля в бенефис У. И. Авранека—по случаю 20-летия службы в Большом театре — было отмечено, что публика тепло приняла „и исполнителей юбилейного спектакля г-жу Синицину, Клементьева и Дракули и, особенно, Нежданову, которой подали две роскошных корзины цветов“. С молодой артисткой, принятой в Московскую оперную труппу, был заключен контракт сроком на один год. 1 мая 1902 года — знаменательная дата, начало профессиональной жизни Антонины Васильевны Неждановой, как оперной певицы.

„...На первом представлении в текущем сезоне оперы „Риголетто“ поклонники вокального искусства испытали редкое по цельности и ясности наслаждение. Виновницей такого художественного удовлетворения явилась исполнительница партии Джильды, молодая артистка Нежданова... Дебютантка выступила в партии Антониды в „Жизни за царя“, сразу зарекомендовав себя музыкальностью, превосходным голосом и отличной школой. Пленительная простота и художественная безыскусственность всех сценических и вокальных приемов молодой артистки в такой же мере проявились и в вокальной партии Джильды. Успех г-жи Неждановой на протяжении

[1] Н. Д. Кашкин, „Московский Листок“ от 28 апреля 1902 года.

всего спектакля, особенно во втором акте, был положительно блестящий. Приветствуем новую артистку, в полной уверенности, что ее ждет выдающееся сценическое будущее"[1].

..."Руслана" вчера давали в Большом театре с молодежью, — и вышло очень удачно. Нежданова, исполнявшая партию Людмилы, снова показала, насколько ценное приобретение нашла в ней казенная труппа. Ее прелестный, великолепный голос при той гибкости и подвижности, которыми располагает певица, партии Людмилы ответил как нельзя лучше; передает ее артистка с редкой теплотой и свежестью молодого, неутомленного еще голоса"[2].

С пожелтевших страниц старых дореволюционных газет здесь воспроизведено несколько рецензий, принадлежащих блестящим в свое время музыкальным критикам. Эти рецензии вводят читателя в те настроения исключительной симпатии, которой сразу прониклась музыкальная критика к дарованию певицы. Все эти рецензии, как и приведенные ниже, носят принципиальный характер и совершенно чужды „идолопоклонничества", — явления нередкого в заграничной прессе.

Из комплекса качеств, составляющих творческую индивидуальность Неждановой, наиболее ярким является, конечно, тембр ее голоса и ее виртуозное мастерство в самом высоком значении этого слова. Естественно, эти качества всегда привлекали главное внимание критики. Шли оживленные споры, к какому типу голосов надо отнести замечательный инструмент Неждановой. В одной из рецензий, посвящен-

[1] Н. Д. Кашкин, „Московские Ведомости" от 7 октября 1902 года.

[2] С. Н. Кругликов, „Русское Слово" от 6 ноября 1902 года.



А. В. Нежданова в роли Татьяны
(„Евгений Онегин“ Чайковского, I акт, 1906 г.).



А. В. Нежданова в роли Татьяны
(„Евгений Онегин“ Чайковского, III акт, 1906 г.).

ных певице (1905 год), читаем: „Нежданова обладает прекрасным, красивым по звуку, лирическим сопрано, очень легким и большим по диапазону. Ее даже некоторые считают за колоратурное сопрано, что безусловно ошибочно, так как она не имеет детальной бисерности каждого звука, необходимой для колоратурного сопрано".

Дальнейшая оперная деятельность А. В. Неждановой показала, однако, что эти „некоторые" были ближе к истине, чем автор данной рецензии. Точку зрения, что у Неждановой лирическое сопрано, то-есть высокий женский голос, светлый, мягкий и лирически выразительный, способный к колоратуре, возможной, однако, у всякого голоса при специальной работе, — надо сразу отвергнуть, как безусловно неверную. Подтверждение этому мы находим в рецензии Кругликова, написанной в 1906 году. В „Лакмэ" — писал он, „интерес, главным образом, сосредоточивался на партии героини оперы и г-жа Нежданова исполняет ее очень хорошо. Артистка пленяет не только своим прелестным голосом, но и музыкальностью, а также своей наредкость отчетливой колоратурой.

...Еще два года тому назад мне казалось справедливым признавать в г-же Неждановой не столько специально колоратурную певицу, сколько лирическую певицу с хорошей подвижностью очаровательного голоса. После „Лакмэ" текущей осени я меняю мнение. Голос такой же свежести, свободы и красоты; способность к лиризму прежняя, но колоратура неизменно большего блеска, большей уверенности и яркости; трель безупречна, точность ритмическая и интонационная поразительная" [1].

---

[1] С. Н. Кругликов, „Русское Слово" от 5/18 сентября 1906 года.

Думается, однако, что более точны те рецензенты, которые определили голос Неждановой, как лирико-колоратурное сопрано. В чем тут разница?

Быть может, не следовало бы совсем ставить этого вопроса, так как Антонина Васильевна, вспомнив известную реплику знаменитого итальянского баритона Баттистини, вправе была бы сказать: „Я не знаю, какой у меня голос, но я Нежданова". Но, тем не менее, спор о типе голоса Неждановой плодотворен потому, что исход его решает другой, особенно важный вопрос. Это — является ли Нежданова певицей русской по национальности, но по характеру и стилю творчества примыкающей к плеяде мировых вокалисток типа Патти, Зембрих, Тетрацини и других певиц; или искусство Неждановой, будучи равным искусству этих певиц по уровню мастерства, вместе с тем национально-своеобразно, концентрируя в себе основные стилевые черты русской вокальной школы?

Понятие „русская вокальная школа" вызывало и продолжает вызывать немало споров. Некоторые склонны вообще отрицать ее самостоятельное существование, иные, наоборот, утверждают, что русская вокальная школа существует, как продукт обособленной русской музыкальной культуры, выросшей якобы вне какого-либо влияния западноевропейской музыкальной культуры.

Это, конечно, не так.

Процесс развития национальной вокальной культуры, в основном, аналогичен процессу формирования русской музыки. Он складывался под влиянием целого комплекса вокально-музыкальных факторов, но, главным образом, под влиянием русской народной песни. Народная песня вложила в исполнение русских певцов ту особую выразительность, задушевность, теплоту и искренность, которую мы на-

зываем пением „с душой"; с другой стороны, она способствовала легкому восприятию русскими певцами методических приемов естественного пения старых итальянцев.

Роль русской народной песни, как одной из основ, на которой выросла технология русской вокальной школы, стала забываться многими, по мере развития городской культуры и нарушения непосредственной связи искусства с народно-песенным музыкальным бытом. Между тем, еще М. И. Глинка в своих упражнениях, написанных для О. А. Петрова, ярко подчеркивает необходимость воспитывать ухо русского певца на интонациях русской народной песни. Глубоко прав крупнейший знаток народного и церковного пения С. В. Смоленский, говоря: „русская песня так глубоко влияет на людей, напичканных итальянщиной, что я прихожу к убеждению в необходимости включения в курс сольфеджио материалов, заимствованных из русских народных песен".

Работа иностранных учителей пения в России происходила на хорошо подготовленной почве. Иначе невозможно объяснить, каким образом Осип Петров, с юности воспитанный в атмосфере народной песни, вне влияния оперной или инструментальной музыки, через несколько месяцев обучения у Кавоса дебютировал в Мариинском театре в партии Зорастро („Волшебная флейта"). Иначе непонятны молниеносные успехи русского тенора В. Самойлова, одного из лучших исполнителей не только русских, но и труднейших итальянских опер. Ведь музыкальная грамотность большинства артистов первоначально была так невысока, что Кавос, искренне любивший русскую музыку и активно способствовавший ее развитию, называл своих учеников „канарейками".

Музыка и текст в русской народной песне пред-



А. В. Нежданова в роли Царицы ночи
(„Волшебная флейта“ Моцарта, 1906 г.).

ставляют собою органическое целое, в котором замена слова нарушает эмоционально-смысловое значение песни. Русский певец привык чувствовать мелодию в словесном обрамлении и выражать голосом синтетический музыкально-поэтический образ.

Но это и есть как раз то, что абсолютно чуждо виртуозной сущности колоратурного сопрано — продукта западноевропейского виртуозного вокального стиля.

В эпоху виртуозного пения, когда, по словам Нэфа, „вокальная техника стояла не ниже музыкальной техники и допускала сложный вокальный рисунок, кажущийся нам теперь лишь нарочно выдуманным, каким-то спортивным „элементом“, — все голоса были колоратурными. Это значит, что они обладали достаточно развитой подвижностью и гибкостью, чтобы преодолевать технические украшения. Головоломные вокальные трюки россиниевских бассобуффо поражают современников не менее, чем ария „Царицы ночи“, написанная Моцартом для его свояченицы Терезы Гоффер, обладавшей феноменальным по высоте голосом.

Однако в следующую эпоху, когда виртуозность в пении стала уступать место драматической выразительности, колоратурное сопрано осталось единственным представителем блестящего виртуозного пения, единственным властителем головоломных технических трюков.

Слово „колоратурное“, приложенное к сопрано, должно обозначать нечто иное, чем способность голоса выполнять разного рода технические украшения. Иначе какая была бы разница между „сопрано“, способным к колоратуре, и колоратурным сопрано?

В действительности же разница эта значительна и заключается она в том, что колоратура у сопрано благоприобретена и является результатом труда.



А. В. Нежданова в роли Волховы
(„Садко" Римского-Корсакова, 1906 г.).

Колоратурное же сопрано — это голос, у которого способность к техническим украшениям является органическим, врожденным свойством гортани. У колоратурного сопрано трель — явление природное, так же как и разного рода иные технические украшения на самом высоком регистре голоса, кстати сказать, еще более высокого, чем лирическое сопрано.

Когда гегемония колоратуры в оперном пении прекратилась и все голоса стали постепенно терять нажитую трудом подвижность связок, колоратурное сопрано оказалось единственным голосом, способным к чисто техническим виртуозным функциям. Таково было его назначение и с точки зрения композиторов.

Нет никаких оснований считать голос А. В. Неждановой колоратурным сопрано такого рода, так как вся манера ее пения, весь ее певческий облик не имеет ничего общего с западноевропейским холодным виртуозным техницизмом, несмотря на ее замечательное мастерство. Многие, называющие Нежданову „итальянской" певицей, введены, очевидно, в заблуждение тем, что Нежданова поет весь репертуар итальянских „див" с предельной художественной законченностью. Есть полное основание сравнивать пение Антонины Васильевны с Патти, Зембрих и Тетрацини. Но насколько их мастерство схоже, настолько различна природа его даже в операх, в которых вокальная техника является доминирующим началом.

Джульетта, Лейла, Розина, Джильда — были „коронными" партиями замечательных представительниц bel canto. Пела их замечательно и Нежданова. Об этом говорят все рецензии, посвященные ее выступлениям в итальянском репертуаре.

1906 год. „...А в „Риголетто" своя звездочка. Конечно, г-жа Нежданова одна из лучших Джильд современности и по голосу, звенящему, как угодно

высоко серебряным колокольчиком, и по ласкающей теплоте выражения, и по удивительной грациозности колоратурного орнамента, и по симпатичной мягкости драматического акцента"[1].

„...Я впервые слушал в „Травиате" московскую гостью г. Нежданову. Ее восхитительное лирико-колоратурное сопрано живо напомнило мне именно Патти. В самом деле, — какой мягкий, нежный, ласкающий тембр. Какая ровность и природная гибкость голоса, позволяющая певице не форсировать вокальных пассажей, а преодолевать их непринужденно, как бы между прочим, т.-е. не затемняя главной мелодии. Последнее придает пению Неждановой особую музыкальность, какую редко встретишь среди колоратурных сопрано, в большинстве случаев старающихся подчеркнуть прежде всего технические эффекты"[2].

Можно привести немало высказываний, свидетельствующих о том, что Нежданова ничуть неуступает в вокальном мастерстве итальянским звездам. Антонина Васильевна Нежданова появилась на сцене, когда Аделина Патти уже кончила петь, а ее прямая наследница Марчела Зембрих волею неумолимого времени сходила со сцены. Русская пресса считала Нежданову преемницей этих великих певиц и гордилась тем, что вряд ли какая иностранная певица способна оспорить лавры первенства у русской колоратурной певицы Неждановой.

Величайшим торжеством вокально-технического мастерства Неждановой я считаю исполнение ею в граммзаписи „Вальса Мюзетты". Вальс Мюзетты из

---

[1] С. Н. Кругликов, „Русское Слово" от 17 сентября 1906 года.

[2] Газета „Русь" от 21 февраля 1908 года.

оперы „Богема“ Пуччини—яркий образец веристских принципов композитора. Капризный вокальный рисунок с подчеркнутыми задержаниями, сугубыми акцентами (stentato), с форшлагами, которые должны как бы характеризовать музыкальную речь вульгарной Мюзетты, певица воспроизводит с присущей ей точностью. Между тем, это особенно трудно для певца, для которого легатированное пение является каноном его искусства. Не могу не обратить внимания, что такие указания, как sotto lineando (подчеркивания), часто падают на низкие ноты, что находится уже в прямом противоречии с вокальной тканью других итальянских опер и нормальным процессом звукообразования, особенно у легких голосов. Нежданова мастерски справляется с задачей сохранения на этих звуках вокальной позиции, безукоризненной интонации и смыслового характера фразы. Взлет в финале на натуральное „си“, на котором певица делает фермато и затем переходит через стаккатированные на пиано „фа“ и „соль“ к финальной ноте,—пожалуй, еще лучший образец безупречного владения всем арсеналом вокально-технических средств.

Равная великим итальянским певицам по своему техническому мастерству, Нежданова глубоко отличается от них тем внутренним содержанием своего пения, той душевной теплотой и искренней экспрессией, которая и позволяет определить ее, как лирико-колоратурное сопрано.

Из биографий упомянутых нами певиц мы знаем, что они, кроме колоратурного репертуара, пели еще и партии, требующие больших драматических голосов. Патти или Тетрацини, поющие Валентину в „Гугенотах“, могли бы вызвать удивление, если бы не уверенность, что и в этой партии певицы стремились не к драматически-выразительному пению,



А. В. Нежданова в роли Маргариты
(„Фауст“ Гуно, 1907 г.).

а к блеску вокальных пассажей, к техническому совершенству.

Никто не посмел бы отказать этим певицам в высокой культуре, талантливости и большой искренности в пении. Но их пение было во власти старой итальянской оперной традиции, которую не смогли полностью сломать даже новые стилевые черты вокального письма Верди.

В пении итальянцев много эмоций, но в нем мало той творческой глубины, которую дает психологический, характерный вокальный материал. При крайне редком исключении, итальянский певец, воспитанный на пластическом музыкальном материале, не допускающем сильного развития выразительности и характерности[1], не в состоянии выйти за пределы стиля итальянской оперы. Поэтому исполнение арии Ленского певцом Карузо граничит с карикатурой. Джильи и такой культурный музыкант как Скипа исполняют „Песню Индийского гостя", как экзотический вокализ. Зачарованные крепко внедрившимися традициями виртуозной эпохи, певцы эти стремятся итальянизировать любую мелодию, придать ей свои специфические тембровые и стилистические обороты.

У Антонины Васильевны Неждановой скорее наблюдалось стремление „руссифицировать" итальянскую музыку в том смысле, что она одухотворяет, осмысливает эти мелодии.

Интересно сравнить исполнение Тетрацини и Неждановой арии Розины. В исполнении Тетрацини, исключительно ярком по технике, есть то, что у

[1] „Чувство и форма противоположны между собой. Уже из этого одного видим, что пение — произведение чувства и искусство, заботящееся о форме, — два совершенно различные предмета" (Н. Г. Чернышевский. Эстетические отношения искусства к действительности. Изд. ГИХЛ. 1934 г., стр. 90).

итальянцев называется „Impeto lirico". Это „порыв, выраженный в звуке, песне". У Неждановой же и пение, и слова звучат необыкновенно просто. Пользуясь средствами как технического мастерства, так и выразительными, она услаждает слух, но, прежде всего, поэтичностью, силой художественной экспрессии.

Как русская певица, А. В. Нежданова вносит в свое исполнение иностранного колоратурного репертуара выразительность и осмысленность, идущие не только от мелодии, но и от смысла и настроения слова.

Упреки в итальянизмах, бросавшиеся Неждановой, неосновательны. Об этом особенно ярко свидетельствует исполнение Неждановой партии Антониды. Дебютируя в этой партии, замечательная певица подвергала себя большому риску с той стороны, с которой она, пожалуй, и не подозревала никакой опасности. Опера Глинки в том виде, в каком она шла до Великой Октябрьской социалистической революции, на протяжении многих лет служила для русских музыкантов источником страданий и возмущений. Искажение истинного замысла композитора и превращение оперы в „тезоименитый" спектакль отразились и на исполнении оперы. В статье, напечатанной в журнале „Театр и жизнь" (1881 год), читаем:

„Указания Глинки на то, как надо исполнять его музыку, указание на то, чего желал бы он от исполнителя, еще и теперь хранятся в памяти Д. М. Леоновой; в исполнении же нынешних артистов с каждым годом, с каждым разом замечается все более и более отступлений, вносимых извращений, и потому-то нынешним певцам и певицам не лишне было бы воспользоваться еще не совсем канувшей в вечность возможностью послушаться советов и указаний заслуженной певицы, которая получила их непосредственно от самого Глинки. Руководствуясь



А. В. Нежданова в роли Церлины
(„Фра-Диаволо“ Обера, 1909 г.).



А. В. Нежданова в роли Эльзы
(„Лоэнгрин“ Вагнера, 1909 г.).

такими указаниями, они, конечно, вернее выдерживали бы темпы, придали бы музыке Глинки более верные выражения, пели бы русскую музыку по-русски, а не по-итальянски, не вносили бы таких произвольных замедлений, которые искажают партитуру Глинки".

Протесты против произвольного итальянизированного обращения с музыкой Глинки раздавались в музыкальной печати не один раз. Одним из самых ярких протестантов был Н. Д. Кашкин. „Порча музыки Глинки, — пишет он, — исходит именно из итальянских традиций, невежественно понятых" [1].

Сопоставим это высказывание с восторженными отзывами Н. Д. Кашкина о выступлениях Неждановой в партии Антониды, а затем и Людмилы. Если бы певица допустила искажения, „итальянизмы", которые автор так бичевал, он вряд ли обошел бы их молчанием в своих рецензиях о Неждановой. Я думаю, что он подчеркнул бы их с еще большей силой, в целях перевоспитания молодой певицы. Но, очевидно, в этом не было нужды.

С. В. Рахманинов, дирижировавший оперой „Жизнь за царя" в Большом театре, уничтожил целый ряд дурных штампов и исполнительских грязнот у многих артистов и восстановил Глинку в его подлинном виде на оркестровой репетиции. На вопрос А. В. Неждановой, почему он никаких замечаний ей не делает,—он заявил: „Пойте так же прекрасно, как вы это делали до сих пор".

Нежданова войдет в историю русской оперы, как одна из лучших исполнительниц этой труднейшей партии. Слышавшие певицу вряд ли забудут ее исполнение каватины и рондо в первом, арии и

[1] „Русская музыкальная газета", № 40 за 1907 год.

романса в третьем акте оперы. Исполнение обоих номеров—это, прежде всего, апофеоз русского вокального мастерства.

Мягкие, широкие, как просторы русских полей, звуки голоса в начале каватины, в одинаковой степени покоились на основном принципе вокального мастерства — умении связывать звуки дыханием (legato), как и безукоризненные по чистоте интонаций быстрые пассажи, предшествующие финальному трехчертному „до" каватины. Этот — один из предельных для голоса по высоте — звук певица брала непринужденно и легко, без всякого напряжения.

Рондо, с его техническими украшениями, трудно построенными для голоса, звучало искренне и весело. И по смыслу, и по вокальной фактуре, более подходящий для сильного лирического сопрано романс: „Не о том скорблю, подруженьки" звучал насыщенно и выразительно. В этих двух центральных моментах партии Антониды полно и законченно раскрывается музыкально-психологический образ русской крестьянской девушки.

В громадном репертуаре А. В. Неждановой русских партий не меньше, чем иностранных. И каких партий! Кроме Антониды, она поет Людмилу, Снегурочку, Марфу, Волхову, Шемаханскую царицу, Царевну Лебедь, Татьяну, Иоланту и много других. Значительнейшая часть этих партий создала Неждановой славу не в меньшей степени, чем партии Виолетты, Лакмэ, Манон, Мими, Джильды, Джульетты.

Нежданова замечательно поет Римского-Корсакова. В редакционной статье, написанной после смерти прекрасной певицы Н. И. Забелы-Врубель, в журнале „Музыка" было сказано: „С появлением Н. И. Забела умерло амплуа колоратурного сопрано. Ветхая игрушка прошлого, искусственный заводной соловей

был сломан. Этот инструмент был совершенно несостоятелен перед усложнившимися и утончившимися требованиями нового вокального искусства. Наиболее яркими образцами стали сопрановые партии в операх Римского-Корсакова"[1].

Автор не совсем точен.

Колоратурное сопрано умерло значительно ранее; вернее, у нас не было его вообще, ибо русское вокальное искусство не знало виртуозной эпохи, аналогичной итальянской. В русских операх колоратурное сопрано не находило себе подлинного применения ни у предшественников Глинки, ни у него и его преемников.

Партии Антониды и Людмилы, как известно, были написаны для изумительного по силе и высоте лирического сопрано М. М. Степановой, у которой способность к колоратуре стояла на высоком уровне вокальной техники начала XIX века.

Ни в одной опере Даргомыжского, Бородина, Мусоргского, Кюи и других русских композиторов не оказалось места для колоратурного сопрано, так как этот голос не соответствовал образам героинь русских опер. Первый, кто после Глинки возрождает в своих операх колоратурное сопрано или, вернее, лирико-колоратурное сопрано, это Н. А. Римский-Корсаков. Для Марфы, Волховы, Снегурочки, не говоря уже о Шемаханской царице, ему понадобился голос с врожденной способностью к колоратурному украшению, с значительно большей, чем у просто лирического сопрано, высотой голоса и особой ясностью звучания крайних верхних нот. Для этих образов Римского-Корсакова нужен был голос, способный дать на верхних нотах предельную легкость, ту своеобраз-

---

[1] Журнал „Музыка" от 20 февраля 1916 года.

2. МСК МОСКВН 301530,14,31,7,15,ДН, №

Разр. | Счет. слов | Подана

Принят ... 190 г.

Служебныя отметки

№ 20

СЕРДЕЧНО БЛАГОДАРЮ ЦѢЛУЮ МИЛУЮ ЭЛЬЗУ КОТОРОЙ НЕДАВНО

НАСЛАЖДАЛАСЬ,НЕРМОЛОВА,

Одна из телеграмм М. Н. Ермоловой А. В. Неждановой.

ную „флажолетность“ звука, которая создает впечатление прозрачности, сохраняя, однако, теплоту и выразительность.

Римский-Корсаков, создавая свои лучшие женские партии для высокого голоса, не сломал, как утверждает автор статьи в „Музыке“, „ветхой игрушки“, а воссоздал ее на совершенно иной основе. Он заставил этот голос служить иным задачам, чем в западноевропейских операх.

Партии в операх Римского-Корсакова чрезвычайно трудны. Композитор предъявляет к певцам требование высокого технического мастерства, которое может обеспечить игру тембров, богатство вокальных красок, адэкватное чарам его оркестра. Обманчиво-простая песня Индийского гостя—верх трудности для тенора и по мелодическому движению рисунка, скорее доступного инструменту, чем человеческому голосу, и по характеру тембров. Песня Веденецкого гостя—тоже одна из труднейших страниц вокальной литературы для баритона: ее широко-напевная медленная часть требует совсем иных красок, чем виртуозная баркаролла второй части. Внешне несложная партия Волховы предполагает у исполнительницы огромное мастерство в распоряжении звуком и красками, особой звуковой целеустремленности, направленной на то, чтобы во всей партии (например, в колыбельной, в дуэте с Садко) сохранить единство музыкального образа.

Партия Марфы в „Царской невесте“ — не менее сложная вокальная задача для певицы. Кантилена и напевный речитатив в этой партии требуют огромного дыхания, безукоризненной ровности в смене регистров и полной свободы звукового аппарата. Малейшая скованность, малейшее нарушение спокойного состояния организма (что легко может случить-



А. В. Нежданова в роли Утраты
(„Зимняя сказка“ Гольдмарка, 1910 г.).

ся, например, в трагической сцене Марфы в последнем действии) мешают точному исполнению труднейших интервалов в верхнем регистре голоса и непрестанному разнообразию оттенков. Верх трудности представляет партия Шемаханской царицы. В названных партиях мы имеем образцы лирического пения, которое должно быть осуществлено именно колоратурным сопрано; партия Шемаханской царицы требует еще большего мастерства, и если европейская певица формально и одолеет эту партию, то лишь при огромном напряжении сил.

Колоратура в партии Шемаханской царицы значительно сложнее чисто-виртуозных технических украшений в операх итальянских композиторов и труднее мелодических орнаментов Генделя и Моцарта. Эта колоратура скорее близка к вокальной манере ашугов и других народных певцов Востока. Русской певице эта колоратура близка через творчество русских композиторов, не раз обращавшихся к восточным мелодиям, нашедшим наиболее сложную и яркую форму у Римского-Корсакова.

Партия Шемаханской царицы, почти инструментальная по фактуре, как никакая другая требует исключительной точности интонаций. Именно в этой партии скорее, чем в любой виртуозной партии иностранного репертуара, можно проверить чистоту интонаций и совершенство техники певицы.

Музыкальная критика отзывается о выступлениях Неждановой в операх Римского-Корсакова восторженно. „Из исполнителей на первом месте стоит г-жа Нежданова, певшая партию Шемаханской царицы, как только она одна может петь. Ее вокаль-



А. В. Нежданова и У. Мазетти на площади св. Марка в Венеции (1910 г.).



А. В. Нежданова в роли Снегурочки
(„Снегурочка“ Римского-Корсакова, 1911 г.).



А. В. Нежданова в роли Снегурочки
(„Снегурочка" Римского-Корсакова, 1911 г.).

ное исполнение было высочайшим художественным шедевром"[1].

„Г-жа Нежданова положительно очаровала по обыкновению своим из ряда вон выходящим голосом, его бархатным, ласкающим тембром, законченной технической отделкой, изяществом исполнения. Едва ли покойный Римский-Корсаков рисовал в своем воображении песню Шемаханской царицы в „Золотом петушке" иначе, в ином освещении, чем в исполнении Неждановой"[2].

Чрезвычайно авторитетный музыкальный критик из „Русских Ведомостей", Ю. Д. Энгель, писал о Неждановой—Марфе: «Как раз этой партии посчастливилось найти в лице г-жи Неждановой исполнительницу, можно сказать, предельную не только по чисто певческой красоте звука и совершенству, но и по лирической проникновенности пения».

Критика часто и совершенно справедливо называла певицу „русским соловьем" за ее высокое техническое мастерство и глубокую задушевность.

В какой бы мере ни было сильно влияние на Нежданову итальянского педагога и искусства итальянских певцов, еще сильнее были в ней подсознательно воспринятые с детства навыки родной музыкальной речи.

А. В. Нежданова никогда не подменивала пения разговором нараспев; она как бы охраняла условность вокальной интонации и оперной манеры от вторжения бытовой речи.

Некогда знаменитое меццо-сопрано М. Д. Каменская отозвалась в 1910 году о Неждановой, что „это

---

[1] Ю. Сахновский, „Русское Слово" от 31 августа 1917 года.

[2] „Петроградская Газета" от 1 марта 1915 года.

единственная русская певица, дающая звук из головы", тогда как „большинство наших молодых певиц поют, к сожалению, горлом и носом". (Читатель должен простить певице эту терминологию, которая в вокальном искусстве вообще крайне запутана и непричастному к пению часто малопонятна).

„Нам кажется,—пишет Скюдо о певице Каролине Дюпре (дочери знаменитого тенора Дюпре),—что она вокализирует больше грудью, чем гортанью, что обязывает ее порой прибегать к помощи подбородка,—механическое средство, крайне употребительное в наши дни, но пользование которым запрещалось старыми учителями итальянского пения, ибо из такой порочной манеры образовывать звуки получалось то, что при связывании звуков исчезала однородность, та гармоническая „закутанность", которая составляет главную прелесть фиоритурного стиля"[1].

Скюдо, музыкальный критик, оставивший много интересных сведений о технологии мастерства современных ему певиц, утверждал, что классическое пение основано на пользовании гортанью, а не грудью,—что, казалось бы, противоречит не менее авторитетному мнению маститой М. Д. Каменской, считающей правильным пением — пение „из головы". Однако, по существу, и Каменская, и Скюдо оба правы, так как оба говорят об одном и том же. Но только Каменская описывает собственное ощущение от пения Неждановой. Скюдо же говорит об ощущениях самого поющего[2].

---

[1] P. Scudo, Caroline Duprez, p. 166.

[2] В этих различных определениях одного и того же явления, рассматриваемого с разных точек зрения, кроется одна из основных причин до сих пор неизжитой методологической

Но Скюдо и Каменская говорят об ощущениях свободного, естественного пения, которое мы слышим у всех замечательных вокалистов, в том числе и у А. В. Неждановой.

Перу Скюдо принадлежит приводимая ниже блестящая сравнительная характеристика двух певиц — Зонтаг и Угальд — представительниц двух глубоко различных манер пения.

„Ничто не сравнится с вокализацией Зонтаг. Голос ясный, нежный, бисерный и подвижной, как свет, воспринимается очарованным ухом, наполняя его полным прелести звучанием. Каждая нота выделяется из мелодической спирали, никогда не нарушая

сумятицы. Возьмем, к примеру, понятие „маски", которое Каменская заменяет термином „из головы". По существу, Каменская хотела сказать, что Нежданова поет в „маску". И действительно, слушатель воспринимает звук голоса Неждановой как бы излучающимся из верхней части лица, на которую обычно надевается маска (принадлежность костюмированных балов, от которой и получил название этот термин). Но это отнюдь не значит, что и сама Нежданова локализует свои ощущения при подаче звука именно в этой части лица. Образование звука происходит в гортани. Положение гортани определяет форму резонаторов и, в первую очередь, горла, а, следовательно, и характер звучания. Певец, концентрируя внимание на искусственном подтягивании своих ощущений к передней части лица, вовлекает в судорожную работу мышцы гортани и лица.

При правильной работе звукообразующего аппарата, при отсутствии ненужного напряжения мускулов, у певца рождается своеобразное ощущение, как будто звук наполняет всю полость рта. Тогда у слушателя это вызывает ощущение концентрации звука в передней части лица и восприятие легко звучащего голоса. Но когда у самого певца создается ощущение звука, собранного у передней части лица, как бы сконцентрированного у носовой полости, то слушателю этот звук кажется заглушенным, сдавленным, напряженным.



А. В. Нежданова в роли Джульетты („Ромео и Джульетта" Гуно, 1911 г).

нежной вокальиой ткани. Каждый звук выходит из глубииы гортаии, стойкий и яркий, как нить в электрической лампочке. Ни одного усилия, ни одного напряжения движения брови, ии одного лишнего движения губ. Ничто не показывает работы артистки и не уменьшает ее очарования.

Улыбка выдает отнюдь не радость мучительно добытой победы, но счастье, которое испытывает виртуоз, достигший возможиости передать другим наслаждение, так мало самому стоющее. Никому не следует думать, что эта совершеииая вокализация скорее счастливый дар природы, чем искусство. То, что составляет превосходство Зонтаг, кроме качества голоса, тембра и прирожденной гибкости, это та точность метода, та легкость, с которой оиа расцвечивает свою звуковую ткаиь, в которой смешиваются лучи света и неосязаемые нити фантазии: это чудное сочетаиие наиболее богатых даров природы, оплодотвореииых непрестанным и кропотливым трудом"[1].

„Вокализация же г-жи Угальд, полная силы и счастливых острых вспышек, иесет на себе все следы порочной школы, которая иикогда не пользовалась правилами искусства. В ней отсутствие очароваиия, единообразия, иоты текут вместе, потому что их толкает эиергия ритма, но они не связаны друг с другом так, как связаны жемчуга, ианизанные на материю, которая их соединяет и поддерживает. Угальд не только сжимает подбородок и напрягает губы, ио ее глаза, лоб и все лицо выдает испытываемые певицей потрясеиия и напоминает публике о трудиостях служения музе. В манере Угальд кроются причины того, что слушатель не испытывает наслаждения от самого стиля пения

[1] P. Scudo, Caroline Duprez, p. 167.

Угальд, отличаемого толчками и какой-то лихорадочностью, которые ведут к быстрому утомлению голоса"[1].

Генриетта Зонтаг — одна из лучших представительниц итальянского bel canto первой половины XIX века. (Имеется свидетельство великого русского певца О. А. Петрова, что творчество Зонтаг оказало влияние на развитие его таланта). Угальд же ставила в центре внимания драматическую экспрессию и не заботилась о технической свободе, обязательной при виртуозном мастерстве. Но виртуозное мастерство это не только стиль пения, это и метод воспитания и сохранения голоса. Угальд, как и все певцы ее направления, не подготовив своего голосового аппарата к натиску темперамента, вынуждена была извлекать звук искусственными приемами, за которые природа мстит быстрым увяданием голоса. Будучи противоположностью Угальд, А. В. Нежданова, наследница вокального мастерства ряда замечательных певиц прошлого, как бы возродила через сто лет мастерство Генриетты Зонтаг.

Но если мастерство Зонтаг напоминает несколько холодное изящество севрского фарфора, то творчество Неждановой можно сравнить с красотой полевого цветка, в котором совершенство формы соединилось с естественностью и простотой.

Раскрыть словами все обаяние тембра голоса Неждановой нельзя, потому что, как сказал Флобер, „прекрасное менее всего поддается описанию".

Бессилие выразить в образах красоту звука приводит обычно к тому, что в книгах, посвященных самым талантливым певцам, описания их голосов производят впечатление банальных восторгов и общих мест. В настоящей работе приведено немало бле-

[1] Там же, р. 169.



А. В. Нежданова в роли Виолетты
(„Травиата“ Верди, 1912 г.).



А. В. Неждаиова в роли Виолетты
(„Травиата“ Верди, 1912 г.).

стящих слов, посвященных выдающимися критиками голосу А. В. Неждановой. Однако с уверенностью можно сказать, что ни одно из них не вызовет той теплой улыбки, которая озаряла лицо каждого, кто хоть раз находился под непосредственным впечатлением очаровательного голоса замечательной русской певицы. Можно и должно попытаться осознать эту красоту, понять, что именно легло в основу исключительной эстетической ценности ее голоса.

Часто утверждают, что самое замечательное в голосе Неждановой—это его тембр. Трудно спорить против этой истины. Однако же нельзя согласиться с теми, кто хочет этим сказать, что тембр голоса Неждановой это только некая данность, только природное качество. Тембр голоса приобретает гармонию прекрасного целого лишь после того, как слуховые впечатления детства и правильная школа пения хорошо развили все детали звукообразующего процесса. При самой большой волевой сосредоточенности, Нежданова не развила бы так своего голоса в консерватории, если бы условия ее детства не были благоприятны для формирования ее голоса. Однако (хотя я придаю этому раннему периоду основное значение в формировании тембра) надо все же сказать, что если бы голос Неждановой не получил правильного вокального руководства — ее тембр не был бы так прекрасен, каким он является.

Ценность тембра голоса Неждановой связана с естественностью и легкостью ее певческого процесса.

Знаменитого певца А. Котоньи как-то упрекнули в том, что его артистический гонорар непомерно высок для такого легкого пения, которое, как казалось извне, не требует почти никакой затраты энергии. Котоньи ответил, что его легкое пение — результат огромного труда, вложенного в развитие его вокальных данных.

Анализ тембра голоса Неждановой дает все объективные доказательства того, как много она работала над усовершенствованием своей вокальной природы, крайне счастливой и обаятельной.

Владея вершинами диапазона человеческого голоса, колоратурное сопрано извлекает яркие, блестящие звуки, которые редко сочетаются с настоящей мягкостью, глубиной звука. Почти как правило, характер звучания высоких женских голосов таков, что крайние верхние ноты создают у слушателя, не обладающего абсолютным слухом, впечатление предельной высоты. У таких же певиц, как Тетрацини и Нежданова, даже самые крайние верхние ноты не производят эффекта высоты[1]. Даже в этих звуках металличность как бы прикрыта мягкостью. Если итти по пути сравнения Зонтаг с яркой нитью в электрической лампочке (Скюдо), то можно сказать, что у Неждановой эта яркость как бы прикрыта мягким молочным абажуром. Происходит это оттого, что, в отличие от большинства других колоратурных сопрано, Нежданова сохраняет на всем протяжении голоса низкое положение гортани и широкое горло. Благодаря этому колебания голосовых связок возбуждают собственное колебание значительно более емких резонаторов, чем при более высоком положении гортани; иными словами, основной звук усложняется обертонами, становится более красочным, тембристым.

Но притти к такой установке резонаторов можно только путем длительной тренировки голоса. Прежде всего, это связано с умением экономить выдох струй воздуха из легких, не прерывая его постоянной по-

---

[1] Высота звука прямо пропорциональна напряжению. В голосе А. В. Неждановой верхние ноты не вызывают у слушателя этого чувства напряжения.

дачи на связки (без чего невозможна естественная их вибрация). У А. В. Неждановой замечательное дыхание. Это значит, что ей хватает этого дыхания для музыкальной фразы любой длительности, любой динамики и любой звуковой насыщенности. Это значит, что звук ее никогда не терпит ущерба от перегрузки дыхания, от неправильной задержки его, что мы чаще всего наблюдаем особенно на piano у певцов, не обладающих совершенным мастерством. Это значит, что (и это очень важно) самому слушателю во время исполнения Неждановой легко дышится.

Обнаружив в натуральных нотах голоса А. В. Неждановой ей присущее дыхание, проф. Мазетти именно его и развивал. Чтобы развить силу, блеск и диапазон голоса, Нежданова много работала над своим дыханием, не прибегая, однако, к специальным упражнениям дыхания без пения. Крепнувшие от работы, координированно с мускулами гортани, дыхательные мускулы незаметно для психики и физических ощущений певицы приобрели ту мягкую эластичность, которая позволяет ей не замечать своего дыхания даже при исполнении, например, произведений Баха или Генделя, у которых протяженность музыкальной фразы часто граничит с пределом длительности человеческого дыхания. Действительно, Нежданова вспоминает о дыхании лишь тогда, когда оно необходимо ей, как средство художественного воздействия. Такое дыхание становится могучим выразительным средством певца-художника.

Дикция Неждановой замечательна, и ее природа так же вокальна, как и все исполнительские средства.

Правильное пение требует очень четких согласных и, наоборот, стремится к некоторой затушеванности гласных. Только тогда, как мы видим это



А. В. Нежданова в роли Джильды и Тито Руффо в роли Риголетто („Риголетто“ Верди, гастроли в Париже, 1912 г.).

у Неждановой, пение может быть связным, а дикция безукоризненно ясной. Один из ударов, который утрированная декламация нанесла вокальному искусству,— это подмена легатированного пения манерой пения оторванными друг от друга звуками, вследствие преувеличенного произношения гласных. Там, где нет непрерывности звучания при переходе со слога на слог, там нет кантилены. Нежданова же владеет кантиленой в полном совершенстве, потому что безукоризненно дышит, безукоризненно пользуется резонаторами и безукоризненно формирует организующую самый звук гласную. И потому, признавая замечательные природные качества тембра Неждановой, мы вправе утверждать, что он в значительной мере украшен ее мастерством, т.-е. является синтезом счастливой природы и упорного труда. В утверждении же, что тембр голоса Неждановой есть только природное свойство, кроется не малая опасность, потому что это может привести к отрицанию работы над голосом (что часто и происходит).

Чтобы приблизиться к мастерству А. В. Неждановой, необходимо иметь, кроме ее замечательных природных данных и таланта, еще и ее феноменальную вокальную технику. Труд, создавший эту технику, и составляет главную сущность того прекрасного, что есть в ее тембре. Пожалуй, лучше всех это понял и оценил К. С. Станиславский, когда, в связи с артистическим юбилеем великой певицы, писал ей:

„Москва, 6 мая 1933 года.

Дорогая, чудесная, удивительная Антонина Васильевна! Сегодня большой праздник для театра и искусства. В этот день я не могу говорить с Вами официальным языком. Мне — артисту — нужен язык сердца и чувств.



А. В. Нежданова в роли Мими
(„Богема“ Пуччини, 1913 г.).

Знаете ли, чем Вы прекрасны и почему Вы гармоничны? Потому, что в Вас соединились: серебристый голос удивительной красоты, талант, музыкальность, совершенство техники с вечно молодой, чистой, свежей и наивной душой. Она звенит, как Ваш голос. Что может быть прекраснее, обаятельнее и неотразимее блестящих природных данных в соединении с совершенством искусства. Последнее Вам стоило огромных трудов всей Вашей жизни. Но мы этого не знаем, когда Вы поражаете нас легкостью техники, подчас доведенной до шалости. Искусство и техника стали Вашей второй органической природой. Вы, как птица, поете потому, что Вам надо петь, что Вы не можете не петь и Вы одна из тех немногих, которые будут превосходно петь до конца Ваших дней, потому что Вы для этого рождены на свет. Вы—Орфей в женском платье, который никогда не разобьет своей лиры.

Как артист и человек, как Ваш неизменный почитатель и друг, — я удивляюсь, преклоняюсь перед Вами, и прославляю Вас, и люблю.

К. Станиславский".



ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ



огда А. В. Нежданова начинала свой чудесный путь на оперной сцене, то, наряду с восторженными отзывами об ее пении, раздавались упреки в недостаточной темпераментности ее игры. Правда, это длилось недолго. Но даже и для этого раннего периода основательность упреков должна быть взята под большое сомнение.

В те годы, когда А. В. Нежданова поступала на сцену, в опере начала намечаться нашедшая свое крайнее выражение в игре некоторых современных нам оперных артистов тенденция подменять оперный образ драматическим, что неизбежно (за редким исключением гениального синтеза) влекло за собою снижение качества пения[1].

И думается, что некоторая, по сравнению со многими партнерами Неждановой, „холодность" в игре молодой певицы была проявлением понимания ею задач оперного артиста и присущего ей чувства

[1] „Для истинного певца игра есть только помощник пения. В одном и том же театральном положении там, где трагик должен поднять руку, певец может ее опустить. Трагик—сжать губы, а певец оставаться неподвижным. Почему? Потому, что красота и верность звука — первое условие для певца" (Легувэ, Мемуары).

формы и стиля[1]. Сценический темперамент — понятие более сложное, чем темперамент личный, индивидуальный, хотя последний безусловно накладывает свой отпечаток, определяет ту или иную яркость создаваемого образа.

Еще точнее было бы сказать, что характер актера, т. е. та или иная его способность реагировать на внутреннюю и внешнюю жизнь, в значительной мере предопределяет яркость характера создаваемого образа. Было бы смешно, если бы певица, которой близки образы Кармен или Валентины, но способная в силу технических ресурсов своего голоса спеть Дездемону, не обуздала бы для нее своего темперамента. Подавляющее большинство актеров ищет в любимых образах близкие себе переживания, которые и ограничивают его творческую сферу соответствующими характерами, близкими субъективным чувствам и настроениям. Антонина Васильевна Нежданова в первые годы своей оперной деятельности интуитивно ощущала глубокую связь (связь эту мы можем ощущать на выборе крупными композиторами голосов для своих персонажей) между характером голоса и характером человека, между физической конституцией человека, поскольку от нее в какой-то мере зависит характер голоса, и условным понятием темперамента. Вот почему она произвела для себя отбор любимых партий, создавших ей славу.

---

[1] Примечательно, что и от Л. В. Собинова в начале его карьеры критики требовали большей страстности исполнения и что Л. В. Собинов не давал себя увлечь ею. Так, по поводу своей работы над партией „Фра-Дьяволо", он пишет: „Работы предстоит еще много, так как самый характер партии не подходит к моей артистической индивидуальности, которая настолько я себя понимаю, склонна больше к элегии, чем к брио".



А. В. Нежданова и Ванда Ландовская. Репетиция к концертам старинной музыки (1913 г.).

Кроме колоратурных партий, она очень любила чисто лирические, как, например, партии Татьяны, Эльзы, Манон, в которых выступала с большим успехом. Пресса оценивала эти выступления очень одобрительно.

Так, С. Кругликов пишет: „Г-жа Нежданова, выйдя за пределы своего обычного колоратурного репертуара, чувствует себя в Татьяне не совсем, быть может, по себе. Но это не значит, что артистка с партией не справилась. Напротив, и партия, и роль в ее средствах; поет и играет выразительно, обдуманно; мечтательность романтической девушки понята и схвачена; красивая внешность княгини — тоже" („Голос Москвы", 1906 г.).

Знаменитый дирижер Артур Никиш, который дирижировал в бенефис оркестра Большого театра операми „Евгений Онегин" и „Лоэнгрин" с участием Неждановой, выражал свое искреннее восхищение по поводу исполнения ею этих партий. На подаренном ей своем портрете А. Никиш написал: „Антониде Неждановой, чудеснейшей артистке, с дружеским приветом и искренним преклонением".

Антонина Васильевна Нежданова стала замечательной артисткой и певицей потому, что не дала увлечь себя непосильным драматическим задачам в период общего увлечения драматургией в опере. Тем самым Нежданова сохранила красоту своего голоса, естественную выразительность своих образов и обеспечила естественное развитие своего драматического таланта и темперамента.

Нежданова всегда очень активно относилась к создаваемым ею образам и всегда очень любила их; безразличного отношения ни к одному из них у нее никогда не было. Рассказывая о своей работе над партиями в первые годы своей сценической деятельности, Антонина Васильевна сказала: „Я еще не умела тогда так владеть собой, чтобы не отдаваться

полностью чувству и не плакать". Это подтверждает ее первое выступление в партии Маргариты („Фауст"). Когда Нежданова готовилась к выступлению в этой опере, она, по собственным словам, глубоко переживала страдания Маргариты. Даже в театральной карете, едучи на спектакль, она рисовала себе различные эпизоды партии, „переживала" и заливалась слезами. Во время премьеры, в сцене у храма, она чувствовала всю беспредельность горя и плакала настоящими слезами над телом Валентина. А. В. Неждановой казалось, что в этот момент отчаяние действительно разрывает ее грудь и что она теряет разум. Это было состояние, близкое к полному перевоплощению. Как удивилась Нежданова, когда после спектакля ее друзья сказали ей, что хуже всего она играла и пела именно в этой сцене...

Такой неожиданный результат, разрыв между актерским самочувствием и его проявлением на сцене заставили глубоко задуматься молодую Нежданову: перед ней встает впервые сложнейшая проблема сценического перевоплощения.

С давних пор сломано немало копий по вопросу о том, действует ли актер в результате только особого творческого вдохновения или по рассудку, рождается ли сценический образ или делается? Как сочетается бессознательное с сознательным, свобода творчества с полной зависимостью актера от авторского задания? Не вдаваясь в обсуждение этой проблемы, надо сказать, что сейчас уже бесспорно одно: самый вдохновенный, гениальный актер создает свои образы не только вследствие вспышек чувства, но и при помощи ума и знаний. Счастливые для актера минуты творческого озарения на сцене—также почти всегда результат предварительной большой работы, проявление которой в творческом акте временно зарезервировано в области подсознательного.



А. В. Нежданова в роли Розины
(„Севильский цирюльник“ Россини, 1913 г.).



Вверху — Ф. И. Шаляпин в роли Дона Базилио. Стоят: А. В. Нежданова в роли Розины, Лабинский в роли графа Альмавивы, В. А. Лосский в роли Бартоло Сидит Каракаш в роли Фигаро („Севильский цирюльник" Россини, 1913 г.).

Вся проблема перевоплощения стала проясняться по мере того, как усложнились актерские задачи. Драматическому актеру в современном спектакле-ансамбле невозможно, как раньше, импровизировать, сохранять традицию „отсебятины". Ему необходимо произносить как бы непосредственно из собственных чувств идущие, но обязательно чужие, слова.

Сценические задачи оперного певца гораздо сложнее, нежели драматического. Метр, ритм, мелодия, ансамбли, зависимость от партнера и палочки дирижера — всё это отличает действия оперного певца от драматического актера и еще более, чем у последнего, делает полную свободу перевоплощения непонятной и невозможной[1].

---

[1] Возьмем такой основной фактор пения, как дыхание певца. Вообразим, что певец совершенно перевоплотился в образ своего сценического героя и переживает его страсть. Обратимся к авторитету К. С. Станиславского, имеем которого многие повели борьбу за так называемое сценическое переживание. Вот что он пишет: „Спросим себя, есть ли аналогия между вниманием и дыханием? Не только есть, но всякий человек, если он здоров, дышит ритмически. Интервалы между вздохом и выдохом совершенно одинаковы, т.-е. вы вздохнули, задержка вашего дыхания, если вы спокойны, была; вы выдохнули — и снова перед следующим вздохом задержка ваша была и т. д. Ваше дыхание строго ритмично. И только тогда оно обновляет все творческие функции вашего организма, сердце работает ровно, четко и гармонично отвечает ритму дыхания.

Что происходит с вами, если вы огорчены, расстроены, раздражены или пришли в ярость? Все ваши дыхательные функции нарушены. Вы не только не можете остановить бунта ваших страстей, но даже не можете подчинить своей воле ритма дыхания. Оно участилось, интервалы между вздохом и выдохом стерлись, одна волна дыханья набегает на другую; вы хватаете воздух не через нос, а через рот, и тем еще более расстраиваете всю работу организма" („Беседы К. С. Станиславского", стр. 61). Какой замечательный образец безголосья являл бы собой певец, целиком ушедший в образ „Отелло", в момент исполнения знаменитого дуэта с Яго, когда всерьез,

Художественный инстинкт Неждановой подсказал певице, что сила ее творчества в ее замечательном голосе, и этому чародею должна быть подвластна вся ее игра.

Нежданова часто сознательно „недоигрывала", не использовала тех актерских возможностей, которыми одарила ее природа.

Подтверждение этой мысли можно найти в высказывании В. И. Немировича-Данченко, что „Нежданова в то время, как артистка, была гораздо выше своей славы". Эта артистическая одаренность замечательной певицы, замеченная таким авторитетом, как В. И. Немирович-Данченко, ускользнула от некоторых музыкальных критиков, требовавших от Неждановой „большей горячности, большего темперамента". В частности, ошибался даже такой знаток оперного театра, как Кругликов, когда он требовал в трактовке Неждановой образа Лакмэ той пылкости, которую давала его создательница—Ван-Зандт.

Антонина Васильевна Нежданова принадлежит к категории художников, исполнение которых носит субъективный характер. Она лучше всего играла то, что подходило к ее индивидуальности, что не понуждало ее к слишком большому насилию над своей психикой.

захлебываясь от ярости и жажды мести, он кричал бы: „крови крови"...

С ростом культуры артиста, обогащающей его ассоциациями при работе над партией, „одержимые" артисты становятся все более редким явлением. Как совершенно правильно утверждает А. П. Ленский, великого исполнителя характеризует „крайняя чувствительность при полном самообладании" (А. П. Ленский, Заметки актера, стр. 263). Кроме приведенного случая с Неждановой в партии Маргариты, история сцены знает немало примеров, когда подлинное самозабвение артистов на сцене уничтожает создаваемый ими образ.

Партию Лакмэ Антонина Васильевна проходила с самой Ван-Зандт, которая показала ей все мизансцены. Но вряд ли Ван-Зандт понимала, что ее сценические образы Лакмэ и Миньон определялись присущим ей чувством душевного смятения и некоторой экзальтации, создавшей даже вокруг певицы атмосферу таинственности. Нежданова и не могла и внутренне противилась тому, чтобы копировать Ван-Зандт и усвоить ее понимание образа. Это было очень далеко от нежного лиризма — лейтмотива творчества Неждановой. Тихая, покорная судьбе, так неожиданно столкнувшей „дитя лесов", Лакмэ, с чужеземцем-офицером и так жестоко обрекшей ее на смерть, была гораздо ближе пониманию Неждановой, чем пылкая, экзотическая страсть, для которой, кстати сказать, в прелестной французской музыке Делиба нет никакого материала.

Упоминая о рецензии Кругликова по поводу выступления Неждановой в „Лакмэ", нельзя не указать еще на одну ошибку в его суждениях. Есть мера вещам. И то, что мы можем требовать от зрелого мастера, мы не вправе предъявлять к молодому, начинающему певцу. Ведь каковы бы ни были споры о сущности сценической игры, ясно одно, что если выступающий на сцене может играть только по вдохновению, то у него всегда будут наблюдаться, наряду с блестящими спектаклями, огромные неудачи, провалы.

Только техника сценической игры, умение вспомнить и восстановить однажды пережитое, обеспечивает актеру профессионализм. В противном случае, он остается, может быть, талантливым и даже гениальным, но дилетантом. Сценическая же техника — это то, что дается временем, что компенсирует быструю изнашиваемость нервной системы от игры только по вдохновению.



А. В. Нежданова в роли Шемаханской царицы, в роли царя Додона Г. С. Пирогов („Золотой петушок" Римского Корсакова, 1914 г.).

Мы знаем, что, чем сильнее проявление чувств, особенно тех, которые вызывают максимальное напряжение организма,— тем значительнее противоречие между физическим и певческим состоянием исполнителя.

Если взять, например, такое сценическое положение, при котором певец должен изображать состояние крайнего возбуждения и при этом петь в верхнем регистре (например, финал сцены Хозе с Кармен в 3-м действии), — то станет ясным, под каким контролем должен держать певец свои чувства и какую он должен проявлять в этом отношении „расчетливость“, если хочет, чтобы оперная певческая сцена не превратилась в драматический диалог.

Не вытекает ли отсюда, быть может, несколько подчеркнутое утверждение, что идеалом певца (к нему приближается Шаляпин) является такой художник, который, создавая образ максимально приподнятый, в то же время сохраняет жизнерадостно-спокойное состояние организма, единственно которое безусловно обеспечивает правильность и красоту самого звука. „Что ты поникла, зеленая ивушка“, спетая с натуралистическим ощущением расслабленного организма, как это бывает у человека, находящегося в состоянии печали, а не изображающего его, не прозвучала бы и не вызвала бы у слушателя необходимого настроения. В этом-то и заключается тайна и трудность большого вокально-сценического мастерства.

Задача С. Н. Кругликова, рецензировавшего выступление Неждановой в „Лакмэ“, должна была заключаться в том, чтобы оградить Нежданову от чрезмерного увлечения сценической игрой, а не толкать ее на излишнюю экспансивность.

К чести Н. Д. Кашкина — он в данном случае явился единственным критиком, который в рецензии



А. В. Нежданова в роли королевы Маргариты („Гугеноты" Мейербера, 1915 г.).

на выступление Неждановой в опере „Гамлет“ (сцена сумасшествия) предостерегал ее от „темперамента, рушащего чары ее замечательного вокального мастерства“.

Но Нежданова и сама хорошо понимала это и не дала увлечь себя на тот путь преувеличенной страстности игры, который, быть может, принес бы в то время ей больше внешней славы (хотя успех у молодой певицы был с первого ее выступления всегда обеспечен).

Оберегала Нежданову, прежде всего, ее вокальная природа. Нежданова была, быть может, даже слишком чутка к нарушению законов правильного звукообразования, законов вокальной эстетики. Это происходит у нее, очевидно, от того, что такое нарушение неизбежно вело к чисто физиологической неловкости ощущения при пении, к чему не привык с детства ее голосовой аппарат. В своем пении она ярко ощущает границы естественного и искусственного, границы освоенного и осваиваемого. Упорно работая над своим голосом в консерватории и затем в театре, Нежданова не приносит его в жертву сцене и до тех пор сосредоточивает основное внимание на пении, пока звукообразующий процесс не приобретает необходимой автоматичности.

Наградой Неждановой явилось скорое и общее признание именно ее артистического дарования. Привожу несколько рецензий, подтверждающих это:

„...Но выше всего окружающего ее на сцене стояла г. Нежданова. Еще первый ее выход, лицо (грим), движения, удивительный по красоте костюм, походка, первый звук ее голоса, на этот раз сделавшийся каким-то особенно красивым, нежным, заставили направить всё свое внимание на нее и ждать чего-то прекрасного, небывалого...

И ничто не могло помешать ей передать публике любовные терзания, безумную жажду жизни, пробудившуюся перед близкой смертью, всю беспредельную нежность и грацию чувств пожираемой страшным недугом молодой девушки-лилии Виолетты. Все эти муки и страдания как бы наполнили ее собственную грудь, проникнув в каждую ноту ее голоса, запечатлелись на бледном лице, поселились в каждом ее взгляде"...[1]

„Пальма первенства, конечно, г-же Неждановой — Марфе, но пальма для нее не только *за идеально прекрасное пение, но и за идеально правдиво, глубоко трогательно данный образ Марфы в последнем акте. Игра артистки с необычайной силой захватила весь зал, причем многие плакали*"[2].

Приведенные рецензии свидетельствуют о том, что исполнение Неждановой становится всё значительнее и содержательнее по мере того, как техника ее пения делается незаметной; она овладевает той великой простотой, которая предполагает долгие годы предварительной большой и кропотливой работы.

Остановлюсь коротко на партии Виолетты в исполнении Неждановой, дебютировавшей в „Травиате" 14 декабря 1904 года.

Последний раз „Травиату" А. В. Нежданова пела 6 мая 1933 года, когда страна праздновала 30-летие артистической деятельности своей любимой певицы.

Для первого выступления в партии Виолетты Нежданова сценически готовила ее с Эмилией Кар-

---

[1] Газета „Новь" от 16 декабря 1914 года.

[2] Ю. *Сахновский*, газета „Русское слово" от 4 февраля 1916 года.



А. Р. Нежданова в роли Филины („Миньон" Тома, 1915 г.).



А. В. Нежданова в роли Манон
(„Манон“ Массне, 1915 г.).

ловной Павловской, в прошлом замечательной артисткой и хорошей певицей. Но в работе Павловской с Неждановой было два существенных дефекта.

Стремясь сделать Нежданову Виолеттой по образу, когда-то ею самой созданному, Павловская предлагала молодой артистке те мизансцены, которыми пользовалась сама, требовала механического копирования своих жестов, поз, нюансов и т. д. Как рассказывает А. В. Нежданова, она противилась многому из того, чему учила ее Павловская. Антонина Васильевна так и не стала, например, танцовать в первом акте, несмотря на категорические требования преподавательницы. С детства Нежданова была внутренне очень ритмична и прекрасно танцовала, любила танцовать. Поэтому причину отказа, быть может, тогда еще неосознанную самой певицей, надо искать в противоречии навязываемого ей образа той музыкальной и драматической характеристике Виолетты, которая была ближе артистической сущности Неждановой. Павловская трактовала Виолетту, как трогательное, но немного легкомысленное существо, с развязными манерами демимондэнки. Образ, который мог оказаться оправданным в исполнении самой Павловской, обладавшей, кстати сказать, лирико-драматическим сопрано, был явно не в характере лирически-нежного дарования Неждановой. И как ни старалась она воплотить образ Виолетты в соответствии с советами Павловской, критика всё же, наряду с превосходным пением, отмечала в игре Неждановой именно недостаток развязности. С нашей точки зрения, такой упрек был высшей похвалой. Великая русская актриса М. Н. Ермолова, слышавшая в те времена Нежданову в „Травиате" и пораженная красотой ее пения, предложила ей совсем иную трактовку образа Виолетты. „Вы напрасно стараетесь быть развязной, —

сказала она Неждановой, — Виолетта должна выделяться своими благородными манерами, в ней и не должно быть никакой вульгарности". Это отвечало личным качествам Неждановой, освобождало ее психику от насилия над собой и гораздо более соответствовало замыслам Дюма и Верди.

Работая с Неждановой над партией Виолетты, заставляя ее такт за тактом петь всю оперу, М. Н. Ермолова подчеркнула в образе Виолетты те понятные Неждановой душевные эмоции, которые, при высоком уровне ее вокальной техники, окрашивали каждую фразу неизъяснимой прелестью и доводили до слез слушателя. Ермолова не делала из Неждановой драматической актрисы и не навязывала ей приемов драматической игры. Подсказывая ощущение, она будила в Неждановой нужное настроение, учила находить нужные тембровые краски.

Нельзя не вспомнить, в связи с этим, ее исполнение арии из последнего акта оперы (a-moll). Конечно, здесь были выработаны безупречная чистота интонации, безупречная дикция, безупречная вокальная форма с точки зрения динамической архитектоники частей. Но особенно поражала именно средствами звучания выработанная выразительность. Трижды повторяемое „ля" второй октавы в разных по вокальной фактуре положениях было верхом вокального совершенства и драматической выразительности.

Первое „ля"—на слове „заблуждение" (скачок на малую сексту). Слушатель абсолютно не замечает перехода из регистра в регистр. Верхняя нота не теряет ни в объемности, ни в блеске и звучит так же насыщенно, как и предшествующая ей нота. Отчетливо воспринятый слухом звук в дальнейшем как бы растворяется с „ля", которым солирующий гобой начинает фразу.



А. В. Нежданова в роли Герды
(„Оле из Нордланда“ Ипполитова-Иванова, 1916 г.).



А. В. Нежданова в роли Царевны („Кащей Бессмертный“ Римского-Корсакова, 1918 г.).

Второе „ля" певица берет сразу, начиная им фразу, имитирующую фразу гобоя. Точность атаки звука безукоризненная и вызывает невольное сравнение с безупречным мастерством скрипача. Даже на высокой ноте Нежданова не позволяет себе „подъездов", характерных для исполнения недостаточно квалифицированных вокалистов с плохо воспитанным вкусом.

В третий раз Нежданова берет верхнее „ля" как финальную ноту номера.

Несмотря на то, что дыхание певицы, казалось бы, должно утомиться предшествующей длинной фразой на большом allargando и, несмотря на большое ritenuto на четырех шестнадцатых с октавным ходом на верхнюю ноту, — последняя филируется с замечательным мастерством. Звук сохраняет безукоризненную вибрацию на протяжении всей филировки и не теряет насыщенности при замирании.

С первого выхода на сцену Неждановой—Виолетты зритель видел в ней не даму парижского полусвета, а скромную, простую, сердечную девушку в чуждом ей окружении, вынужденную вести жизнь, полную нравственных и физических страданий. Только при такой трактовке образа героини, „Дама с камелиями" Дюма и „Травиата" Верди могли сыграть роль вызова обществу. Только при такой трактовке образа Виолетты становится понятной чистая и горячая любовь к ней юноши Альфреда.

Опустошенная великой жертвой, принесенной во имя своей любви к Альфреду, Виолетта возвращается к прежней жизни, но ее снова подкашивает оскорбление, нанесенное Альфредом при первой же встрече. Ни одного негодующего жеста, ни одной попытки не делает Виолетта, чтобы отвести от себя

обвинения Альфреда. Она понимает и прощает своего возлюбленного. Во всем облике Неждановой—Виолетты—жертвенная покорность перед обстоятельствами, вынуждающими ее молчать и скрыть от Альфреда истинную причину ее ухода. Тот, кто слышал Нежданову в последних ее выступлениях в „Травиате", вряд ли забудет, как после обморока она начинала свою, как бы прерываемую вздохами, мелодию и сколько нежности излучал этот прекрасный голос при словах: „Альфред мой, о, если б знал ты весь жар любви моей, души страданья". Задушевность пения Неждановой, огромное мастерство владения кантиленой и речитативом, способность голоса следовать за всеми указаниями автора и незабываемая красота звука обеспечивали слушателю то художественное волнение, на которое он отвечал искренними слезами и глубокой любовью к артистке. Пользуясь движениями более чем скупо, а мимикой лишь в той мере, которая должна была говорить о стремлении скрыть страдания даже от самой себя, просто и искренно ведет Нежданова эту сцену. В интонациях Неждановой, читающей письмо, в котором Жермон-отец сообщает о скором возвращении к ней Альфреда, слышится и вся огромная любовь Виолетты к Альфреду, и ощущение неизбежности смерти. И когда после небольшой паузы, опустив бессильно руки, Нежданова произносит: „Уж поздно", то в ее словах—почти примиренность. Это действует сильнее, чем взрыв отчаяния, чем судорожные взмахи рук, чем выражение самого неудержимого горя. Последний дуэт Виолетты с Альфредом — апофеоз женской любви. Мечта о поездке в Париж звучит не как страстный порыв умирающего, поверившего в свое выздоровление, а как утешение любимому ребенку, каким в этот момент чувствует своего Альфреда Виолетта — Не-

жданова. Как поэтична и далека от каких-либо элементов натурализма сцена смерти Виолетты в исполнении Неждановой!

Эволюция образа Виолетты у Неждановой вызывает невольную аналогию с эволюцией образа Мефистофеля у Шаляпина. Когда смотришь на ранний снимок Шаляпина в этой партии,—то поражаешься штампованному образу провинциального чорта, одного из многих захудалых Мефистофелей захолустной оперной сцены.

Сравнивая этот образ с Шаляпиным—Мефистофелем в период мамонтовской оперы, поражаешься чудесному превращению артиста под волшебной палочкой культуры. Сила Шаляпина заключается, прежде всего, в том, что он сумел взять от Ключевского, Коровина и других окружавших его представителей искусства и мысли (среди них необходимо вспомнить С. И. Мамонтова) всё нужное для развития его гениальной творческой природы.

На формирование артистической индивидуальности Неждановой также оказало огромное влияние ее близкое общение (еще с консерваторской скамьи) с представителями передовой русской интеллигенции. Антонина Васильевна была близка к семье великого русского физиолога Ивана Михайловича Сеченова. Интеллектуальное влияние И. М. Сеченова и его жены Марии Александровны, чудеснейшей высокообразованной русской женщины (послужившей для Чернышевского прообразом героини его романа „Что делать"), было чрезвычайно велико для развития общей культуры Неждановой. Привязанность к этим прекрасным людям у Антонины Васильевны была так велика, что часто она выступала в концертах под фамилией „Сеченова". В рецензиях писали: „С огромным успехом пела артистка, названная в про-



Сидят: А. В. Нежданова и В. И. Сук; стоят (справа налево): Н. А. Обухова, Г. Шеин, М. К. Северский, К. Г. Держинская и В. П. Шкаффер (1918 г.).

грамме Сеченовой, но известная под другим именем"[1].

Близкое соприкосновение с радикальной профессурой Московского университета, университета им. Шанявского, с К. С. Станиславским, работа и многолетняя дружба с М. Н. Ермоловой и Л. С. Сулержицким—все это подготовило быстрые успехи А. В. Неждановой в ее творческой работе. Можно с уверенностью сказать что не только дарование но и большая общая культура помогли Неждановой создать глубокие по своей правде сценические образы; этому способствовали также правильно подсказанные М. Н. Ермоловой мысли об образе Виолетты.

Виолетта—большая творческая победа Неждановой, как актрисы, не говоря уже о ее замечательном пении. Скупой на восторги, серьезный критик Ю. Д. Энгель пишет о ней так: „Мало того, что голос певицы способен чаровать одним звуком независимо от того, на что последний направлен; мало, что этот бесценный природный алмаз блещет всей красотой игры, которую дает драгоценному камню шлифовка искусной и все совершенствующей техники. В „Травиате" Нежданова дает нечто большее. Она подымается здесь до той высоты артистического творчества, при которой разница междуидеальным замыслом, художественного образа и его реальным воплощением сводится до минимума. Временами казалось даже, что они покрывают друг друга. Такое творчество немыслимо без всепоглощающей „веры" в то, что делаешь, в данном случае—в „Травиату". И вера здесь творила чудеса. Она разжигала ярким

[1] Артисты императорских театров не имели права выступать в открытых концертах под своей фамилией без разрешения дирекции.

пламенем огонь увлечения, обыкновенно только тлеющий, в исполнении Неждановой; она раскрывала путь к истинному стилю исполнения и, таким образом, расцвечивала живыми красками выцветшие было тона музыкального полотна Верди. Красота открывалась там, где ее уже отвык чувствовать"[1].

Так писать можно только о действительно огромном мастере.

Из партий иностранного репертуара А. В. Неждановой партия Виолетты, пожалуй, наиболее многообразна в своей характерности и открывает наибольший простор для эмоциональной выразительности. Но почти все образы, созданные Неждановой — Виолетты, Джильды, Джульетты, Микаэлы, Лейлы, Лакмэ, Мими, Манон, Маргариты — объединяет идея самоотверженной, преданной женской любви, побеждающей страдания и смерть.

Исключение в этой галлерее женских оперных образов составляют Розина, Филина („Миньон") и Церлина („Фра-Диаволо"). Великий вокальный мастер Нежданова легко справляется с драматически несложной партией Розины. Блестящие каденции как бы освещают слушателю грациозный образ лукавой воспитанницы Бартоло. Известный критик, дирижер и композитор Н. Р. Кочетов писал: „Нежданова положительно ослепила слушателей фейерверком невероятных рулад и хроматических гамм, больше чем на две октавы, блистательно-непогрешимыми стаккато и смелейшими высочайшими нотами. И все это с неизменной для нее прелестью звука и безупречной музыкальностью".

В „Миньон" — замечательная вокальная техника и приобретенный годами сценический опыт (Нежданова впервые выступает в партии Филины в 1913

---

[1] Ю. Энгель, „Русские Ведомости" от 27 сентября 1912 г.

году) помогли ей создать мягкий, облагороженный образ артистки странствующего театра.

Достаточно сопоставить исполнение партии Филины с исполнением партии Мими, которую Нежданова всегда пела в опере „Богема", чтобы получить право утверждать, что диапазон актерских нюансов у Неждановой очень большой.

Знаменитая Мария Гай, исполняя партию Кармен, не переходя, правда, границы художественно-дозволенного, подчеркивала ее вульгарность рядом натуралистических приемов: она, например, отгрызала куски апельсина и выплевывала их на сцену и в пытавшихся арестовать ее карабинеров. Антонина Васильевна Нежданова углубленным исполнением вокальной строчки партитуры, почти что одними лишь средствами голоса, игрою тембров, создавала не менее сложный для русской певицы, для безукоризненно скромной Неждановой, образ Филины из оперы „Миньон".

Особо необходимо остановиться на исполнении Неждановой партии Эльзы, так как этот образ — результат борьбы певицы с традиционным пониманием образа Эльзы, борьбы, закончившейся полной победой артистки.

Образ Эльзы—Неждановой тесно связан с образом Лоэнгрина—Собинова. В этих двух живых образах вагнеровской оперы как бы скрестились творческие пути двух великих артистов, имена которых неотделимы друг от друга в истории русского оперного искусства.

В своей трактовке этих образов и Нежданова, и Собинов не имеют прототипов. По старой традиции Лоэнгрина и Эльзу пели сильные драматического характера голоса. Но два замечательных русских певца „дерзнули" по-своему прочесть страницы оперы и открыли новую эпоху в сценической истории обоих вагнеровских образов.

Бесплатно.

Москва 1921 г.

АКМУЗО Н. К. П.

Большой зал Музо.

В среду 22-го іюня

В ЧЕСТЬ

3-го Конгресса Коминтерна

Симфонический Концерт

ПОД УПРАВЛЕНИЕМ

А. Б. ХЕССИНА.

ПРИ УЧАСТИИ

Ф. И. Шаляпина, А. В. Неждановой, Л. В. Собинова,

Государственного Академич. Хора и Оркестра, составленного из членов Всерабиса.

ПРОГРАММА.

I ОТДЕЛЕНИЕ

1. **Вагнер.** Вступление к оп. „Мейстерзингеры“.
2. Рассказ Лоэнгрина из оп. „Лоэнгрин“ исп. *Л. В. Собинов.*
3. **Римский-Корсаков.** Шествие из оп. „Золотой Петушок“.

АНТРАКТ.

II ОТДЕЛЕНИЕ

4. **Романсы** . . . . исп. *А. В. Нежданова.*
5. **Берлиоз.** Венгерский марш. . . . . . исп. *оркестр.*
6. **Романсы.** . . . . исп. *Ф. И. Шаляпин.*
Интернационал, (в обработке Н. Голованова для усиленных оркестров симфонич. и военного и смешанного хора.

Начало в 9 час.

Во время исп. вход в зал не допускается

Афиша концерта с участием А. В. Неждановой, Ф. И. Шаляпина и Л. В. Собинова (1921 г.).

Больше 30 лет отделяют первые выступления Неждановой и Собинова в опере „Лоэнгрин“ от наших дней.

Уже тогда Собинов доказывает необоснованность немецких притязаний на исключительное право собственности на легенду о святом Граале и Лоэнгрине и отнимает у немцев Лоэнгрина, сделанного ими символом превосходства Германии над миром.

„Едва ли правильно, говорил Собинов, выставлять на первый план чисто германский патриотизм и военный пыл Лоэнгрина“. Для Собинова Лоэнгрин— „рыцарь духа“.

Таким же рыцарем духа воспринимает Лоэнгрина и Эльза—Нежданова.

Нежданова и Собинов вытравили из спектакля „Лоэнгрин“ подчеркиваемую в спектаклях немецких постановщиков апологию культа силы и, наоборот, показали в спектакле близкую народной поэзии вековечную идею борьбы добра со злом. В этом огромная заслуга обоих певцов, сумевших воплотить эту идею в образы, овеянные живыми, человеческими страстями. Образ Эльзы—это сказка, в которой все реально. Нежданова не упрощает этим образа Эльзы, а, наоборот, углубляет его. В первом же акте зритель видит юное, хрупкое существо, воплощение чистоты и правды. Она бессильна доказать свою невиновность в убийстве брата, но имеет уже горячего защитника в самой публике, которая не может поверить в греховность Эльзы. Ее воздушный образ словно был соткан из наивной экзальтации и чудесного тембра голоса, так гармонировавшего с звучанием флейт и скрипок вступления к опере.

Появляется Лоэнгрин, чтобы защитить в поединке с Тельрамундом честь Эльзы и правду. Замечательная певица не оскорбляет гармонии создаваемого ею образа ни одним преувеличенным



Справа налево: Н. С. Голованов, С. И. Мигай, Л. В. Собинов, А. В. Нежданова, В. А. Лосский (1921 г.).

жестом, ни одним мимическим „нажимом", чтобы передать публике глубокое волнение Эльзы. И все же публика понимает, как девичья мечта перерастает в земное чувство — любовь к ожившему рыцарю ее сновидений. И с этого момента образ Эльзы окончательно противопоставляется образу Ортруды — „женщины, не ведавшей любви". Дуэт Эльзы и Ортруды был всегда для Неждановой сценическим триумфом. С мрачным звучанием сильного драматического сопрано и подчеркнуто мрачной фигурой Ортруды сильно контрастировал светлый образ Эльзы и „небесное" звучание голоса певицы (особенно обращение к легкокрылому ветру[1]), и этот контраст еще более подчеркивал чистоту и благородство Эльзы.

Кульминация развития образа Эльзы — знаменитый дуэт Эльзы и Лоэнгрина (в 3-м действии). По поводу впечатления, которое производит этот дуэт, можно еще раз сказать, что чем выше и утонченнее худо-

---

[1] Нельзя не отметить вокального совершенства исполнения этого обращения. Дело в том, что в арии нет ни одной ноты выше „фа" второй октавы. Сама тесситура очень тяжела и невыгодна для высокого голоса. И все же, сколько содержательности именно в самом звучании, сколько красок и сколько подлинного мастерства в динамических контрастах дает в этом ариозо А. В. Нежданова. Ее исполнение наглядно показывает, насколько относительно само понятие силы звука и насколько одинаковая сила звука по-разному воспринимается ухом на фоне различных динамических оттенков.

Особенно замечательно в этом ариозо дыхание Неждановой. Именно дыхание (речь идет не о длительности его во времени), руководимое музыкальной мыслью, играет в ее голосе роль смычка, извлекающего звуки из ее голосовых струн. Пиано Неждановой может быть точно определено, как ослабленное форте. Ничто, кроме энергии посыла струи воздуха, не меняется в голосовом аппарате Неждановой с переходом от форте к пиано, и наоборот. Уменье ослабить на пианиссимо силу этой струи до предела, без утери ее плавности



А. В. Нежданова (1923 г.).

жественное волнение артиста и слушателя, тем труднее выразить его словами. Когда Нежданова и Собинов пели этот дуэт, слушатели испытывали эстетическое наслаждение от безукоризненно инструментального звучания двух голосов. Сравнение голоса Неждановой, сделанное одним дирижером, со скрипкой Амати в данном случае наиболее применимо[1]. Голоса лились свободно, насыщенно, выразительно. В конце этой сцены настойчивость Эльзы возрастает, она требует, чтобы Лоэнгрин раскрыл ей, кто он. Чем нежнее исполненные любви реплики Лоэнгрина, тем настойчивее мольбы Эльзы. Большое мастерство Неждановой позволяет ей добиться в этих фразах от своего лирико-колоратурного голоса настоящего драматизма, контрастирующего со сладкозвучным пением в начале дуэта. В финале оперы у Эльзы почти нет самостоятельных музыкальных фраз. А. В. Нежданова говорит, что в этом финале она почти всегда чувствовала себя под очарованием самой музыки. Согласно мизансцене, она на протяжении почти всего финала обращена спиной к публике. И все же зрительный зал ощущает ее беспредельную, тихую скорбь. Лишь на мгновение Эльзу покидает оцепенение, когда появляется Годфрид (ее брат, обращенный Ортрудой в лебедя), на руки которого она замертво падает. Всеми возможными художественными средствами Нежданова стремится снять мистические покровы с образа Эльзы, сделать его человеческим и, прежде всего, трогательно-женским.

и спокойствия, уменье довести экономию воздуха до предела, сохраняя звучность голоса, делает Нежданову замечательным мастером кантиленного пения, хранителем заветов настоящего, ныне почти утерянного, но взывающего к возрождению bel canto.

[1] Сравнение это принадлежит известному дирижеру И. К. Альтани.

Беседуя с А. В. Неждановой о ее работе над образом Эльзы, я заинтересовался, как же она объясняла себе несдержанность Эльзы и нарушение ею данной Лоэнгрину клятвы? Антонина Васильевна объяснила, что ее Эльза делает это под влиянием злобной Ортруды, сумевшей победить в Эльзе чувство любви и благодарности к Лоэнгрину не столько силой своего демонического характера, сколько тонкой игрой на женском любопытстве.

А. В. Нежданова не хотела подчинять и затемнять личную драму своей Эльзы тем помпезным, внешним аксессуаром, который обычно сопутствует музыкальным драмам Вагнера. Художник Ф. Ф. Федоровский (по словам Неждановой) предлагал для Эльзы костюм с большим количеством красного и золота. Но в представлении артистки образу Эльзы больше соответствует скромное и строгое белое одеяние, которое как бы символизирует ее чистоту и невинность, с чем чуткий художник вполне согласился.

Конечно, творческая победа Неждановой и Собинова была не сразу признана всеми без исключения: кое-кто из критики усомнился в жизненности новой трактовки образов Лоэнгрина и Эльзы. Однако подавляющее большинство авторитетных высказываний, в том числе и зарубежных музыкальных деятелей, утвердило огромное творческое завоевание русских артистов. „Когда Леонид Витальевич и я,— говорит А. В. Нежданова,—впервые спели Лоэнгрина и Эльзу, то ряд известных иностранных дирижеров—Моттль, Оскар Фрид, Штидри, Клемперер, во главе с знаменитым Артуром Никишем, были поражены убедительностью и новизной трактовки". Творческим знаменем русских художников всегда была художественная правда. Они всегда творили для человека о человеке. Этот гуманизм пронизал и русское сценическое исполнительство. Если немецкий оперный театр замк-

нулся в кругу условных и напыщенных романтических приемов, то путь русского вокально-сценического искусства определил художественный реализм Щепкина и всей русской драматургии. В этом сила русского сценического творчества, начиная от Осипа Петрова до певцов наших дней. Ненавидя все искусственное, Собинов и Нежданова, в силу своей сценической эстетики, глубоко национальной и передовой, не могли иначе трактовать образы Эльзы и Лоэнгрина. И поэтому глубоко неправы те, кто пытался объяснить эту трактовку, как обусловленную только лирическим характером голосов певцов.

Творческая победа Неждановой, как и Собинова, подчеркивает еще одну черту, особенно характерную для русского актера. Это положение замечательно выразил В. Г. Белинский, сказав: „Я сценическое искусство почитаю творчеством, а актера самобытным творцом, а не рабом автора".

Достигшая в своем иностранном репертуаре вершин театрального мастерства, А. В. Нежданова остается настоящей русской певицей, наделяя подлинно национальной задушевностью чувства образы своих Лакмэ, Джильды и других героинь. Это касается не только вокальной, но и сценической интерпретации образов.

Нельзя забывать, что на протяжении всего существования русского оперного искусства оно испытывало на себе, в большей или меньшей степени, влияние русского драматического театра; художественное влияние таких больших актеров и режиссеров, как Ермолова, Станиславский, Суллержицкий, Оленин, Немирович-Данченко, испытала и Нежданова. Национальный колорит творчества Неждановой особенно ярко проявляется в операх Римского-Корсакова; здесь характерны та же мечтательность, чистота, нежность, тепло и своеобразная душевная детскость,



А. В. Нежданова в роли Людмилы
(„Руслан и Людмила“ Глинки, 1925 г.).

свойственные артистической индивидуальности певицы. А. В. Нежданова была замечательная Снегурочка, чудесная Марфа и изумительная Шемаханская царица, хотя последний образ по характеру резко отличается от первых двух. Антонина Васильевна в партии Снегурочки выступила впервые в 1907 году. Она была к этому времени уже певицей с вполне сложившейся индивидуальностью. Робкая дебютантка давно уже выросла в зрелого мастера с накопленным опытом и признанной славой. Артистическая зрелость талантливой певицы сказывается во всем ее вокально-сценическом облике.

Русская публика была всегда особенно требовательна к внешнему облику артиста. Иностранцы, за редкими исключениями таких певцов-артистов, как Скотти, Морель, Рено и др., почти не интересовались вопросом зрительного образа, а если и интересовались, то лишь с точки зрения „внешней красивости". Слушатели прощали им всё за мастерское пение. Русские певцы, наоборот, всегда стремились согласовать внутренний и внешний облик создаваемого образа, гармонично слить все его черты в одно целое.

У тех, кто знает Антонину Васильевну в жизни и не видел ее в „Снегурочке", возникает мысль о несоответствии внешних данных певицы требованиям этой роли. Высокий рост и крупная фигура А. В. Неждановой так мало напоминают хрупкий полудетский образ Снегурочки. И, тем не менее, Нежданова—Снегурочка была на сцене воплощением юности не только по тембру голоса и по манере держаться, но и по всему своему внешнему облику.

С. И. Мамонтов, посетивший вместе с Шаляпиным генеральную репетицию „Снегурочки", один из первых отметил это обстоятельство, а он, как изве-



Слева направо: Н. С. Голованов, А. В. Нежданова, Альберт Коутс, Бернард Шоу на вилле у А. Коутса (Лаго Маджиоре, Италия, 1926 г.).

стно, был болезненно чуток к художественной правдивости внешнего образа.

А. В. Нежданова рассказывает, что вскоре после премьеры „Снегурочки“ ее познакомили в одном доме с известным художником В. И. Суриковым, который, очевидно, при знакомстве не расслышал ее фамилии. Суриков восторгался слышанной им Снегурочкой—Неждановой и ее внешним образом, не подозревая, что среди присутствующих находится объект его восторгов. Когда это выяснилось, Суриков не в состоянии был скрыть своего удивления по поводу такого изумительного сценического перевоплощения артистки.

Таких результатов Нежданова добилась, благодаря постоянной заботе о своем внешнем виде на сцене, о его соответствии сценическому образу. В этом Антонине Васильевне помогли большие способности к рисованию, проявившиеся с детства.

Интересно сравнить несколько портретов различных певиц, в том числе и Неждановой, снятых в роли Снегурочки. В жизни А. В. Нежданова ростом значительно выше и М. А. Эйхенвальд, и Е. Я. Цветковой, и М. Г. Цыбущенко, и Н. И. Забелы-Врубель—лучших исполнительниц этой роли. Ни один из этих, ставших традиционными, вариантов костюмов не подошел бы к Неждановой. Нежданова исключительно умелым подбором костюма при помощи художника К. Коровина остроумно решает вопрос, как уменьшить свой рост, чтобы выглядеть со сцены маленькой девочкой. Это, кстати сказать, в значительной степени помогло артистке в создании образа юной Снегурочки.

Первое же появление артистки на сцене, подготовленное как-то особенно тепло звучащим „серебристым“ ауканием, вызывало у публики сразу же чувство трогательной нежности к этому сказочному



А. В. Нежданова в роли Царевны Лебеди („Сказка о царе Салтане“ Римского-Корсакова, 1926 г.).

существу — полуребенку-полудевушке. В прологе Снегурочка—Нежданова—капризный ребенок, балованное дитя, трогательное в своем наивном неведении жизни.

Вся финальная сцена пролога: детское хлопанье в ладоши, ответные поклоны деревьям и всем лесным друзьям—чарует своей непосредственностью и ласковостью.

Чистым ребенком рисует свою Снегурочку Нежданова до сцены „таяния". По-детски обижается она на Леля, которого не может, конечно, удовлетворить ребяческая привязанность Снегурочки. По-детски руководимая неосознанным инстинктом целомудрия, спасается Снегурочка от преследования Мизгиря. И даже когда первые лучи солнца касаются ее холодного сердечка, когда впервые она познает могучую силу любви, — она всё же остается еще ребенком.

Образ, созданный Неждановой, психологически правилен и до конца выдержан. И смешными кажутся требования пресловутой темпераментности, предъявлявшиеся к Неждановой и в этой партии. Ведь для образа Снегурочки Римский-Корсаков не создал в своей музыке ни одного момента драматического напряжения. Даже в сцене „таяния" зритель видит не трагедию женской души, сожженной внезапно нахлынувшей страстью, а, говоря словами Игоря Глебова, гибель существа, „неприспособленного к жизни вследствие своей чувствительности и нежности". Снегурочка умирает, оставаясь ребенком. Именно такой создал свою Снегурочку Римский-Корсаков, противопоставив ей решительную в ее „женском праве", страстную Купаву.

В этой роли Нежданова от начала и до конца оперы держала слушателей в состоянии тихого умиления.

Наиболее сильное творение Неждановой — образ

Марфы. В нем артистка достигла вершин вокального и драматического мастерства.

Н. А. Римский-Корсаков пишет, что в „Царской невесте“ он не воспользовался ни одной народной темой[1]. Тем не менее, не знающие этого будут добросовестно считать, что вся партия Марфы построена на материале народно-песенного творчества. Мне кажется, что в партии Марфы А. В. Нежданова показывала исключительную глубину смысловой выразительности, что она пела партию Марфы, как народную песню. Нежданова психологически переборола некоторую строгость приемов академического оперного жанра в отношении метра, ритма, певческого тембра и звуковысотности. Это было высшим академическим мастерством, растворенным вдохновенной импровизацией.

Марфой завершается эволюция актрисы Неждановой, ее постепенный переход от актерского самоограничения к погружению в самую глубь образа. То, что это случилось в работе над образом Марфы, очень характерно. Партия и роль Марфы крайне трудны. О трудности партии я уже писал. Как и партия, роль Марфы по величине и активности участия в развитии сюжета несколько меньше ролей Грязного и Любаши. В то же время образ Марфы — центральный и к нему тянутся главная и побочные сюжетные линии. Н. А. Римский-Корсаков считал партию Марфы особо излюбленной и им „отделанной“[2]. Предельная трудность партии и роли Марфы в том, что композитор, дав Марфе мало места в музыкальной и сценической партитуре, очень углубил образ. Наряду с отсутствием сценических си-

---

[1] „Летопись моей музыкальной жизни“, стр. 296.

[2] Там же, стр. 295.

туаций, которые помогали бы раскрытию образа всё либретто оперы обязывает исполнительницу к созданию художественно-полноценного, характерного образа. Без этого опера перестает быть „Царской невестой". Обязывает Грязной, полюбивши Марфу, „как буйный ветер любит волю". Обязывает смертельная тоска, охватившая Любашу, когда она впервые видит через окно свою невольную соперницу — Марфу. Обязывает ясная любовь Лыкова. Обязывает встреча Марфы с Иваном Грозным и павший на нее царский выбор. Все они обязывают Марфу перед публикой и требуют оправдания своих страстей и поведения в чарующем образе красавицы—купеческой дочери, безвинной жертвы жестоких нравов эпохи.

Как играла Нежданова?

Знаменитый живописец Фромантен утверждает, что „по мере того, как точная форма изменяется, из нее возникает другая, наполовину действительная, наполовину воображаемая" [1]. Мир звуков и вызванные им настроения еще более, чем конкретные, осязаемые глазом художника предметы, могут по прошествии большого времени оказаться собственностью памяти, продуктом вполне добросовестного воображения. Приходится лишь пожалеть, что в свое время не нашлось человека, который от спектакля к спектаклю записывал бы все жесты, позы, мимику и пантомимику Неждановой—Марфы.

Я хорошо помню лишь, что „тихую ласку", о которой поет Марфа в арии 2-го акта, излучала прежде всего сама Нежданова—Марфа; что в этой арии, когда Марфа рассказывает Дуняше историю своей любви к Лыкову, от образа Марфы веяло бесконечной чистотой; что Марфа—Нежданова столь же стыдлива, как серьезно ее чувство к Лыкову,

[1] Т. Рибо, Психология.



Бернард Шоу (1926 г.).

выращенное ею из детской любви; что эта серьезность гармонировала с душевным покоем, уверенностью в будущем счастьи после того, как „с Ваней опять свел Бог". Вспоминается встреча с Грозным. С мастерством законченного художника, скупыми средствами — лицом и позой — Нежданова показывала публике охвативший Марфу безотчетный страх за себя, за свою любовь, смутное предчувствие врывающегося в безмятежное счастье ужаса. Но ничто не в состоянии изгладить из памяти Нежданову в финале оперы.

В оперной литературе немало героинь сходят на сцене с ума. Безумны Лючия, Офелия, Маргарита, Мария („Мазепа"). Но ни в одной опере мы не имеем такой правдивой, почти „не оперной" картины бредового состояния. Ни в одной опере певица не находится под бóльшей угрозой перешагнуть через грань художественно дозволенного и жизненно-правдивого, как в „Царской невесте". В первой арии (второй акт) Марфа поет о счастливых детских годах, прожитых с любимым Ваней в Новгороде. Голос Неждановой звучал в этой арии удивительно тепло и ясно. Несмотря на все вокально-технические трудности, в голосе Неждановой ощущался полный душевный покой. Сладкие воспоминания олицетворяла нежность самого тембра голоса, как бы закутанного в бархат. В арии последнего акта Марфа не вспоминает Ваню. Она его видит, она галлюцинирует. И голос Неждановой, не теряя мягкости, приобретает звонкость, особую высотность, как у предельно натянутой струны. Таким бывает румянец на щеках чахоточных в последней стадии болезни. Замечательно, что безумная Марфа в эти минуты затемненного сознания сохраняет ту же скупость и медленность движений, как и тогда, когда разум еще был свободен от недуга и она жила счастьем сладких вос-

поминаний. По сравнению с мизансценами первой арии, у Марфы—Неждановой были лишь мгновенные неустойчивости в движениях и изредка блуждал взгляд. На фразе: „Я пробегу, вот прямо по дорожке. Ну,—раз, два, три!“ Нежданова не имитировала реального бега взапуски с Ваней. И это было совершенно правильно. Горячечное состояние мозга вызывало лишь представление о том, чего в этот момент в действительности не было. Марфа бежала совершенно так же, как бежит от смертельной опасности мучимый кошмаром, на самом деле мечущийся на кровати. Отсюда и та проекция движений, вместо самих движений, которую видела публика, впечатлявшаяся глубоким реализмом игры Неждановой.

„Светлые промежутки“ — они нашли свое выражение в потрясающей фразе: „Ах, этот сон“; возвращение к тяжелой действительности Нежданова передавала, пользуясь скупыми сценическими средствами и, опять-таки, главным образом, голосом, с той же психологической правдивостью и художественной полноценностью. Во всей ее фигуре, в жестах, в звуковых контурах слов была какая-то раздвоенность личности: трагическая покорность и робкая надежда, что смерть Вани от руки Грязного — лишь продолжение мучающего кошмара. В ответ на реалистическую игру Неждановой у публики рождалась острая жалость к Марфе и недоуменное: „за что?“ Образ Марфы становился центральным. Он заслоняет в финале и образ Грязного, почти оправданного публикой за силу и глубину страсти. Он заслоняет даже трагическую фигуру Любаши, злая судьба которой заслуживает, быть может, такого же большого участия. Участье к Марфе близко участью к шекспировской Дездемоне. Только Марфа русской публике роднее. Роднее потому, что она поет о русском, на русском языке. Последнее отно-

Дорогая Неждановна

Вы знаете, как я Вас люблю, и поэтому простите мне, что я по немощи телесной, сделав дважды сегодня восхождение на Ваш 4-й этаж, не решаюсь сделать его еще в 3-й раз. А поэтому заменяю мое личное поздравление с Вашей юбилейной датой письменным. Поверьте, мои поздравления от этого не будут менее горячи.

Целую Вас и Ваши руки

Любящий Вас
Леонид Собинов

Нине Ивановне мой привет, поздравление и лучшие пожелания

Автограф письма Л. В. Собинова А. В. Неждановой, относящийся к 25-летнему юбилею артистической деятельности А. В., который официально не отмечался (6 мая 1927 г.).



А. В. Нежданова в роли принцессы Нинетты („Любовь к трем апельсинам" Прокофьева, 1927 г.).

сится не только к тексту, но и к музыке, к самому пению.

Н. Г. Чернышевский пишет о таком состоянии певца: „Искусный и впечатлительный певец может войти в свою роль, проникнуться тем чувством, которое должна выражать его песня, а в таком случае он пропоет ее на театре, перед публикой, лучше другого человека, поющего не на театре, от избытка чувств, а не на показ публике, но в таком случае певец перестает быть актером, а его песня становится песней самой природы, а не произведением искусства“ [1]. Так именно и пела Нежданова Марфу. Она отдавала Марфе всё свое сочувствие и как вдохновенный художник стирала грани между сценой и жизнью. И публика благодарно реагировала на высокий художественный порыв певицы-артистки глубоким волнением и тихой слезой.

В годы, когда Нежданова вступала на сцену, в оперном театре начинал ощущаться кризис, несмотря на то, что еще было живо творчество таких певцов, как Дейша-Сионицкая, Салина, Тартаков, Грызунов, Звягина, Збруева, Клементьев, Фигнер и другие. Среди них возвышались Шаляпин, Собинов, Нежданова, Ершов, Алчевский, Григорий Пирогов. Эти имена знаменуют кульминацию русского вокального искусства конца XIX и начала XX века.

Шаляпин — это идеальный образ русского оперного актера, в своем искусстве предельно слившиий интонации речевой выразительности с вокальной.

Однако эта выразительность, ставшая со времени Шаляпина лозунгом оперного певца-актера, начинает осуществляться в массе случаев не средствами пе-

---

[1] Н. Г. Чернышевский, Эстетические отношения искусства к действительности. ГИХЛ, 1934, стр. 90.

ния, а средствами декламации. В своих мемуарах („Страница из моей жизни") Шаляпин правильно пишет: „Впоследствии я заметил, что артисты, желавшие подражать мне, не понимают меня. Они не пели, как говорят, а говорили, как поют". Подражатели Шаляпина, составившие целое течение в оперном искусстве, стремились к гипертрофированной выразительности, что привело к отказу от вокально-технической и вокально-эстетической основ пения. Когда в опере пение отходит на второй план и человеческий голос перестает быть основным средством создания образа, то это уже не опера, а своеобразное музыкально-драматическое представление.

Вечная дискуссия о „поющем актере" или „играющем певце" — по существу беспредметна, так как синтез этих двух начал и делает подлинным художником талантливого артиста. Объективно историческое значение Неждановой для вокального искусства заключается в том, что в своем творчестве она сохранила лучшие традиции подлинного оперного пения. Исполнение Неждановой всегда было эмоционально. С этой чертой ее дарования связан тот огромный интерес, который вызвало у публики появление молодой певицы на оперной сцене, где в то время царили Альма Фострем и сестры Кристман. Но сам характер ее голоса и ее вокально-эстетические принципы, зиждившиеся на простоте и естественности, охраняли ее от преувеличений. Она уклоняется от всего, что грозит нарушить вокальную форму. Такими опасностями на пути замечательной певицы могли оказаться крайнее увлечение драматическими задачами в ущерб пению, характерной для эпохи тягой к натурализму и случайный репертуар. Обстоятельства сложились для Неждановой в отношении репертуара чрезвычайно благоприятно.

Ее работа над партиями шла как бы по признаку возрастающей трудности — вокальной и сценической.

Из хронологического перечня спетых Неждановой партий видно, что, не считая эпизодических выступлений, основной ее репертуар складывался так: в консерватории — „Виндзорские проказницы", „Похищение из Сераля" (1901 г.). В театре — „Жизнь за царя" (1902), „Риголетто" (1902), „Руслан и Людмила" (1902), „Валькирия" (1902), „Кармен" (Микаэла — 1903), „Ромео и Джульетта" (1903), „Фауст" (1903), „Гугеноты" (Маргарита — 1903), „Лакмэ" (1903), „Искатели жемчуга" (1903), „Зигфрид" (1903), „Добрыня Никитич" (1903), „Травиата" (1904), „Пиковая дама" (Прилепа—1904), „Фра-Диаволо" (1905), „Гамлет" (Офелия — 1905), „Садко" (Волхова—1906), „Евгений Онегин" (1906), „Волшебная флейта" (1906), „Снегурочка" (1907), „Лоэнгрин" (1908), „Золотой петушок" (1909), „Зимняя сказка" (1909), „Богема" (1911), „Миньон" (Филина — 1912), „Севильский цирюльник" (1913), „Манон" (1915), „Царская невеста" (1916), „Оле из Нордланда" (1916), „Кащей бессмертный" (Царевна — 1917), „Иоланта" (1917), „Сказка о царе Салтане" (1921), „Сорочинская ярмарка" (1925) и „Любовь к трем апельсинам" (1927).

По мере полного овладения вокальным мастерством, Нежданова все больше проявляет природное актерское дарование. „Чтобы говорить на чужом языке, — пишет С. М. Волконский, — нужны две способности: уметь расслышать и уметь произнести". Свое умение „расслышать", т. е. понять и почувствовать образ, А. В. Нежданова показала в созданных ею ролях. Но „произносила" она с той осторожностью, которая присуща большому мастеру с ярко выраженным чувством меры. Не поддаваясь все возрастающим тенденциям к преувеличенной вы-

разительности, к подмене оперного творчества драматическим, Нежданова создала свой исполнительский стиль.

Драматический талант Неждановой был достаточно велик, чтобы создать в русском и иностранном репертуарах ряд законченных оперных образов. Около 30 лет назад Владимир Иванович Немирович-Данченко, с чуткостью великого знатока сцены, указал на то основное, что составляет сущность Неждановой. „Впервые я услышал Нежданову в то время, когда она была уже второй год на сцене. Помню, как в одном из антрактов (шла „Лакмэ") я начал допрашивать покойного С. Н. Кругликова об его впечатлении. Сам же я был поражен неожиданностью, так как наличность такой прекрасной певицы на большой сцене была для меня настоящим сюрпризом. Нежданова в то время, как артистка, была гораздо выше своей славы.

Кругликов разделил мои восторги и сказал, что у Антонины Васильевны Неждановой, по его мнению, очень большое будущее.

Вы спрашиваете меня о том, какова Нежданова, как артистка, что есть в ней, в самом деле, что так очаровывает, так радует? Постараюсь ответить на это.

Помимо совершенно чудесного голоса и музыкальной техники, наше ухо очень чувствительно как ко всему пошлому, так и ко всему, что избавляет от пошлости, что в искусстве обвеяно искренней простотой и настоящим душевным благородством. Не тем бутафорским, театрально-штампованным, к какому прибегают актеры, а являющимся результатом хорошо воспитанной души.

Вот эти черты — искренность, простота и настоящее благородство, мне кажется, и удерживают Нежданову от тех опостылевших форм, которые царят на оперных сценах. Я не скажу, что считаю ее по

драматическому темпераменту лучшей или одной из лучших оперных певиц, но вкус и чувство правды удерживают ее от подделки под сценические страсти, которые никогда, в сущности, никого не волнуют. Это чувство правды, в связи с ее чудесным голосом и прекрасной манерой пения, делает Нежданову необыкновенно гармоничным явлением на сцене" [1].

А. В. Нежданова доводила публику до слез и в „Травиате", и в „Царской невесте", и в „Снегурочке", и в „Иоланте". Она трогала и заставляла публику смеяться в „Золотом петушке" и в „Сорочинской ярмарке", где в роли Параси она создала хорошо знакомый ей с детства образ веселой и лукавой украинской девушки.

Только оперный певец, одаренный сценическим талантом, может вызвать в слушателе столь различные и яркие эмоции.

---

[1] „Утро России" от 24 апреля 1912 г.

ГЛАВА ПЯТАЯ



„Очень много и детально работаю я над партиями. Раньше, чем выступить публично, я обдумываю буквально каждую фразу и стараюсь добиться полного соответствия музыки и сценической передачи". Эти слова А. В. Неждановой свидетельствуют об ее исключительном трудолюбии и о методах ее работы над подготовкой партий.

Есть талантливые исполнители, которые утверждают, что созданные ими образы родились непроизвольно, вне активной работы сознания. Знаменитый немецкий актер Людвиг Барнай считал такое рождение образов признаком подлинной талантливости. Он писал: „Я не верю, чтобы для работы над ролью существовали какие-нибудь правила и считаю это несчастьем. Если спросить актера, каким путем осваивает он свою роль, то он, так же, как я, ответит: „Право, я над этим не задумывался". Другие крупные артисты вообще признают процесс создания роли совершенно бессознательным.

Подавляющее большинство великих исполнителей вряд ли согласится с такой точкой зрения. Каждый вдохновенный жест, поражающая глубиной и выразительностью фраза, каждая деталь, как и весь образ в целом,—плод сознательной и серьезной длительной работы.

А. В. Нежданова принадлежала именно к этому типу исполнителей.

У. О. Авранек подчеркивает работоспособность и требовательность к себе Неждановой, утверждая, что „все это вместе взятое, в сочетании с исключительными природными данными, сделали А. В. Нежданову величайшей артисткой, когда-либо певшей на русской оперной сцене"[1]. Свидетельство Авранека особенно ценно потому, что он сам отличался кропотливостью в труде и, „работая в Большом театре с 1882 года, прослушал буквально всех (до единой) русских оперных артисток" [2].

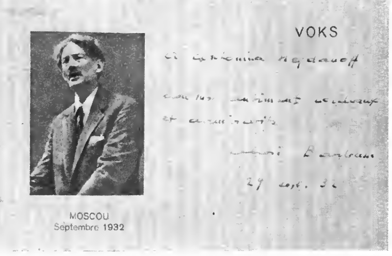
А. В. Неждановой посчастливилось на своем жизненном пути встретиться с замечательными деятелями драматического искусства, которые, работая с ней, всегда считались со спецификой оперного образа. И М. Н. Ермолова, и Л. С. Суллержицкий, не будучи музыкантами, требовали, однако, строгого соблюдения всех музыкальных элементов партий и, прежде всего, искали образа в тембрах звучания голоса певицы.

Как рассказывает Нежданова, Л. С. Суллержицкий, работая с ней над „Снегурочкой", не навязывал ей своих мизансцен, не позволял копировать себя. Он добивался от нее нужной выразительности музыкальной фразы, рождавшей необходимое сценическое действие.

Прослушивая у себя на квартире всю партию Мими („Богема"), М. Н. Ермолова следила за тем, чтобы Нежданова пела как можно проще и естественней, критиковала каждый неоправданный жест и оставляла лишь то, что действительно усиливало выразительность музыкального образа. Встречи с Ер-

[1] „Сов. искусство", от 11 ноября 1936 г.

[2] Там же.



Анри Барбюсс (1932 г.).

моловой и Суллержицким внесли много нового в творческую лабораторию замечательной певицы.

Отзывы об исполнении Неждановой партии Мими были самые восторженные. „Роль Мими нашла в лице Неждановой прекрасную исполнительницу. Кроме пения, артистка ярко передала образ кроткой, беззаветно любящей Мими, с ее потрясающей душевной драмой“ (Ю. Сахновский).

Став на путь самостоятельной работы над образом, Нежданова прислушивалась к советам крупных художников оперной сцены (как, например, Шаляпина, когда она готовила партию Розины, и Собинова—своего постоянного партнера). Заботясь в первую очередь об идеальном звучании голоса, Антонина Васильевна во всякой фразе стремилась к однородности звука. При богатом разнообразии тембровых красок—этого высшего проявления вокального мастерства—Нежданова тщательно работала над каждой фразой до тех пор, пока не начинала чувствовать, что эта фраза, гармонируя с драматической ситуацией, звучит красиво и полноценно. А. В. Нежданова вспоминает, сколько труда она вложила в первые слова Эльзы „О, бедный брат мой“. И как найденные тембровые краски определили, раскрыли ей нужные средства для зарисовки дальнейших деталей в образе Эльзы. Этот метод работы, при котором Нежданова искала в партии не эффектных „избранных отрывков“, но считала себя обязанной донести до слушателя все детали партии, объясняет в значительной мере разнообразие мастерства Неждановой.

Характер голоса и дарования Неждановой и метод ее работы позволяют назвать певицу мастером не широких мазков, а тщательной обработки деталей. По правильному определению Н. С. Голованова, сценическое творчество Неждановой можно уподобить тонкой художественной акварели. В любом из

созданных ею образов видна серьезная и кропотливая работа художника над своим творением.

Интересно проследить, как „наитие" и „вдохновение" постепенно уступают место точной работе сознания артистки, как вырабатывается понимание значения деталей в обрисовке образа. Если в первые годы юная певица от души смеялась и не менее искренне плакала на сцене, то впоследствии она специально „учится" (у Ермоловой для „Богемы") плакать на сцене так, чтобы публика в эти слезы поверила. Когда ей нужно было создать сказочный образ Шемаханской царицы, она изучает под руководством балетмейстера М. Мордкина—пластику движений восточных танцев. Вместо эскиза Коровина она предлагает художнику свой вариант костюма Шемаханской царицы (так же, как до того Ф. Федоровскому—костюм Эльзы). И знаменитый художник соглашается с ней, потому что его убеждает художественное чутье, которое проявляет в данном случае Нежданова. Само собой разумеется, что книги, картины, посещение театров, музеев, поездки за границу, знакомство с европейскими знаменитостями и бытом других народов, наконец, сама жизнь,—вот тот источник, из которого Нежданова черпает материал для своей творческой работы.

Перед тем, как приступить к работе над партией Иоланты, Нежданова посещает лазарет для слепых (период империалистической войны). Подмеченные там движения слепых помогают артистке создать полную иллюзию слепой Иоланты. Образ Иоланты по силе художественного впечатления—один из самых выдающихся в репертуаре Неждановой.

Но как бы много труда Нежданова ни вкладывала в отделку партии со стороны сценической, главное ее внимание составлял вокальный образ. Он определял все остальное. Глубокое уважение к ком-



А. В. Нежданова в роли Марфы („Царская невеста" Римского-Корсакова, 1933 г.).

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ

БОЛЬШОЙ ТЕАТР СОЮЗА ССР

6 мая
1933 года

XXX ЛЕТИЕ АРТИСТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НАРОДНОЙ АРТИСТКИ РЕСПУБЛИКИ

АНТОНИНЫ ВАСИЛЬЕВНЫ

НЕЖДАНОВОЙ

ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

ТРАВИАТА

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Начало в 7 ч 30 м вечера

Афиша юбилейного спектакля по случаю 30-летия артистической деятельности А. В. Неждановой (1933 г.).

позитору, точное следование за его указаниями и требованиями выразительности звука заставляли певицу тщательно штудировать партию, контролируя буквально каждый звук.

Вот почему у Антонины Васильевны не могло быть, не говоря уже о музыкальных интонациях, которые до сих пор безупречны, тех небрежностей в исполнении вокальной партии, которые нередко допускают даже крупные, но слишком увлекающиеся „игрой“ исполнители.

Неждановой нередко приходилось подвергать переработке текст не только для повышения его художественной ценности, но и с точки зрения наибольшего удобства для вокального произношения. Особенно придирчиво относится Антонина Васильевна к словам с неудобными для голоса гласными и трудными для пения сочетаниями согласных. В своей сценической работе Нежданова отвергала также те движения, которые нарушают процесс дыхания, необходимый для пения, как противоречащие сущности оперного искусства. Трудолюбие Неждановой достигает исключительных размеров и вытекает оно из глубокой любви к своему искусству.

Коснувшись личных качеств Неждановой, следует остановиться еще на некоторых, определяющих обаяние ее творческой личности: простота, скромность, глубокое понимание и любовь ко всему, что касается искусства, и огромная воля. Простота Неждановой естественна, как естественно ее пение, ее движения, все созданные ею образы.

В связи с 30-летним юбилеем оперной деятельности Антонины Васильевны Неждановой профессор А. Б. Гольденвейзер писал:

„В искусстве высшая цель и высшая трудность — простота. Исполнительское творчество Неждановой к этой цели приблизилось, эту

трудность преодолело в высокой степени. Безукоризненное обращение Неждановой с поэтическим словом в сочетании с естественной простотой музыкальной фразы сообщает исполнению Антонины Васильевны то несравненное очарование, ту поэтическую прелесть, которые у слышавших ее навсегда остались в ряду самых светлых, самых жизнерадостных художественных впечатлений".

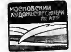
44 года своей артистической деятельности А. В. Нежданова прожила двойной жизнью — своей личной жизнью и жизнью героинь своих оперных партий. Для актера привычка жить сценическими образами становится его второй натурой.

У подавляющего большинства артистов постоянное пребывание „на публике" воспитывает, кроме того, некоторое „позерство".

Глядя сейчас на Антонину Васильевну Нежданову, проделавшую такой замечательный и долгий артистический путь, вошедшую в историю русского вокального искусства, как одна из самых знаменитых его представительниц, поражаешься ее простоте и естественности в жизни.

Одним из наиболее ярких доказательств простоты и естественности творчества Неждановой является ее пение в настоящее время. Как общее правило, у певцов, после многих лет их вокальной деятельности, блекнут тембровые краски голоса, исчезает его ровность, значительно увеличивается вибрация в центральном регистре. Если верхний регистр, развившийся в процессе работы, еще сохраняет у певца с большим стажем свою свежесть, то средние и низкие звуки бывают поражены почти всегда в первую очередь. В голосе появляется та усиленная вибрация, которую мы называем „качанием", производящая крайне неблагоприятное впечатление.

Сорокалетний стаж работы на оперной сцене в



Москва, 6 мая 1933 года.

Дорогая, чудесная, удивительная

Антонина Васильевна!

Сегодня большой праздник для театра и искусства. В этот день я не могу говорить с Вами официальным языком. Мне — артисту — нужен язык сердца и чувства.

Знаете ли, чем Вы прекрасны и почему Вы гармоничны? Потому что в Вас соединились: серебристый голос удивительной красоты, талант, музыкальность, совершенство техники с вечно молодой, чистой, свежей и почти наивной душой. Она звучит, как Ваш голос. Что может быть прекраснее, обаятельнее и неотразимее благостных природных данных в сочетании с совершенством искусства! Последнее Вам стоило огромных трудов всей Вашей жизни. Но мы этого не знаем, когда Вы поражаете нас легкостью техники, почти доведенной до шалости. Искусство и техника стали Вашей второй органической природой. Вы, как птица, поете потому, что Вам надо петь, что Вы не можете не петь, и Вы одна из тех немногих, которые будут превосходно петь до конца Ваших дней, потому что Вы для этого рождены на свет. Вы — Орфей в женском платье, который никогда не разобьет своей лиры.

Как артист и человек, как Ваш неизменный почитатель и друг — я удивляюсь, преклоняюсь перед Вами и прославляю Вас.

и люблю.

К. Станиславский

Письмо К. С. Станиславского А. В. Неждановой (1933 г.).



А. В. Нежданова (1933 г.).

самом ответственном репертуаре, конечно, не мог не наложить следа на замечательный голос талантливой певицы, но, в отличие от других певцов, Нежданова избегает теперь лишь крайних высоких нот. Эти ноты при самом естественном и свободном пении все же требуют всегда известного напряжения, на которое способен лишь молодой организм и абсолютно эластичные связки. Но Нежданова до сих пор сохранила гибкость и красоту исключительного по тембру голоса, и, что главное, свободное распоряжение средним регистром его, который, как я уже указал, обычно становится первой жертвой времени.

Слушая в исполнении Неждановой сейчас произведения, построенные на центральном регистре, поражаешься мастерству, с которым она—обладательница лирико-колоратурного сопрано — дает нарастание звука на таких нотах, которые у самых молодых певиц далеко не всегда звучат достаточно сильно и достаточно ровно. Если принять понимание М. И. Глинки „натуральности“ звука, как звука, лишенного какого бы то ни было напряжения, то крайний верхний регистр каждого голоса не может быть вообще „натуральным“. Можно сказать, что в голосе Неждановой сохранился до сих пор совершенно достаточный для исполнения ее нынешнего репертуара диапазон натуральных звуков, т. е. таких звуков, которые, будучи природными, дают впечатление свободы, мягкости и естественного, ласкового тембра. Только простота и естественность самого процесса пения на протяжении всей артистической жизни Неждановой помогли ей быть такой и в искусстве, помогли сохранить свою замечательную особенность высшего вокального мастерства.

Такой простоте не могло не сопутствовать другое качество — скромность.

Огромная серьезность, присущая Неждановой,



Глубокочтимая
Антонина Васильевна!
Я и моя семья приветствуем Вас
в прекрасный Ваш праздник
Искренно уважающий Вас
Михаил Нестеров
1933. Май. 6

Письмо М. В. Нестерова А. В. Неждановой с собственноручным рисунком (1933 г.).

как человеку, спокойствие, ровность, простота, дружелюбие и сердечность в отношениях с товарищами по сцене отличают А. В. Нежданову на всем ее славном жизненном пути.

Когда Нежданова поступила на сцену, в Большом театре господствовали сестры Кристман. С первых же шагов они почувствовали в молодой певице соперницу и угрозу своему положению в театре.

„Г. Кристман,— пишет в своих воспоминаниях Теляковский,—имевшая тогда относительно хороший успех, была очень возмущена, когда в „Риголетто" в партии Джильды была выпущена Антонина Васильевна Нежданова. Она окончательно обиделась и заявила, что ее не ценят, и просила, чтобы, в доказательство противного, ей бы еще прибавили содержание по контракту. Но я решил выждать, ибо Нежданова много обещала в будущем, как конкурентка Кристман; тогда эта последняя решила Большой театр покинуть. Сестра ее Э. Кристман тоже покинула сцену".

Трудно себе представить молодую артистку, у которой бы не закружилась голова от такой быстрой победы.

Кого бы не сбили с правильного пути такие рецензии, какие сопутствовали выступлениям Неждановой.

Ведь успех молодой певицы был поистине головокружительным и ей пели дифирамбы самые авторитетные знатоки оперного искусства. Было от чего закружиться голове и тогда, когда Неждановой посыпался ряд предложений не только из крупнейших городов России, но и из-за границы. „Ла-Скала" в Милане, оперный театр в Монте-Карло и даже Нью-Йоркский „Метрополитен-театр" хотели видеть на своей сцене знаменитую русскую певицу и несколько раз предлагали контракты на самых блестящих условиях. Ей предлагали концертное



М. И. Калинин вручает А. В. Неждановой орден Трудового Красного Знамени в Кремле (1933 г.).

турне по Германии, приглашали много раз в Париж, Лондон, Северную и Южную Америку,— но только однажды, до Великой Октябрьской социалистической революции, А. В. Нежданова согласилась на предложение выступить за границей. Это был ряд спектаклей, состоявшихся в 1912 году в „Гранд-Опера" в Париже. Партнерами Неждановой были величайшие певцы того времени: Энрико Карузо и баритон Тито Руффо.

На этих спектаклях Нежданова несла ответственность не только за себя, за свою артистическую репутацию, но и за русское вокальное искусство. Чтобы выдержать в партии Джильды конкуренцию с крупнейшими итальянскими колоратурными сопрано, имея в качестве партнеров Карузо (герцог) и Тито Руффо (Риголетто), нужно было обладать не только силой таланта, но и большой отвагой художника.

Заграничные спектакли были сплошным триумфом Антонины Васильевны. Французская пресса восторженно отзывалась по поводу выступления Неждановой в Париже. „У Неждановой голос редкого тембра и кристальной чистоты, которому доступны все эффекты вокальной виртуозности" („Комедия").

„Нежданова — достойный партнер Карузо" („Матен").

„Нежданова, до сего времени неизвестная русская певица, была вчера центром внимания. Трудно представить себе голос более чистый и виртуозность более совершенную и уверенную" („Голуа").

„В настоящее время очень мало певиц, которые могли бы идеально исполнить партию Джильды. Г-жа Нежданова достигает в этой партии идеала и этим объясняется ее выдающийся успех" („Фигаро").

Не меньшими были успехи А. В. Неждановой, когда через 10 лет — в 1922 году — она в течение

9 месяцев совершает гастрольную поездку по крупнейшим городам Западной Европы.

В сорока одном выступлении (оперных спектаклях и концертах) А. В. Нежданова исполняет, главным образом, произведения русских композиторов. В этой поездке она встречается с рядом выдающихся людей. Певица с волнением рассказывает о встречах с Анри Барбюсом и Бернардом Шоу, подарившим певице свой портрет с надписью, простота и трогательность которой заставляют предполагать исключительное впечатление, произведенное на Б. Шоу пением Неждановой.

Получив мировое признание, Нежданова и тут не изменяет своей простоте, своей скромности.

Весь творческий путь Неждановой полон глубокого уважения к своей профессии. Последнее качество красной нитью проходит через всю оперную деятельность Неждановой. Ни одна певица не пользовалась так мало неограниченной возможностью частых выступлений на сцене, как Нежданова. Даже в свой родной город—Одессу, несмотря на неоднократные приглашения земляков, она приехала лишь спустя несколько лет после начала блестящей карьеры.

В этом самоограничении Неждановой сказалось ее понимание того, что даже при самом правильном пении излишнее количество выступлений может отразиться на голосе—факт, к сожалению, не всегда сознаваемый многими современными певцами. В бережном отношении Неждановой к своему голосовому аппарату проявлялось чувство меры, присущее Антонине Васильевне во всем, что касалось ее искусства. Своевременный уход Неждановой с оперной сцены и переключение ее на камерную деятельность — лучшее тому доказательство.

История вокального искусства знает немало печальных примеров, когда крупнейшие исполнители

не имели мужества во-время покинуть сцену и наносили огромный ущерб собственному же авторитету.

К оперному артисту, конечно, время безжалостнее в этом отношении, чем к драматическому. В то время, как драматический артист имеет возможность менять „амплуа", соответственно возрасту, оперный артист навсегда прикован характером своего голоса к своим партиям. Даже партии стариков он должен петь свежим голосом. В этом условность оперного искусства также гораздо ярче выражена, чем в драме. „Когда Дженни Линд поет, так же мало думаешь о том, что это—произведение искусства, как когда стоишь перед кустом цветущих роз", — писал Генслик. Таким образом, Дженни Линд открывает перед нами почти загадочное искусство совершенного по красоте пения. Подобно некоему королю, Дженни Линд превращает все, что она поет, в „золото". Но Дженни Линд пережила свою славу. Она дожила до того времени, когда критика порекомендовала ей ограничить свою певческую деятельность выступлениями в благотворительных концертах.

А Аделина Патти? Не лучше ли было ей, знатной и богатой, прошедшей сцены крупнейших театров мира, как кумир всех меломанов, во-время сохранить свою славу от обидной снисходительности и неуместного сострадания? Она же дождалась того, что по поводу одного ее выступления в Ницце критик ограничился лишь указанием, что на Аделине Патти были многомиллионной стоимости бриллианты.

А. В. Нежданова ушла с оперной сцены при таком состоянии голоса, которое позволило бы ей еще долго пленять слушателей. Но это неизбежно порождало бы напряжение, которое противоречило ее творческим принципам.

ГЛАВА ШЕСТАЯ



начительное место в творчестве Неждановой всегда занимал камерно-вокальный жанр, которому она ныне посвятила свою исполнительскую деятельность.

В наше время оперный певец не является узким профессионалом сцены и уделяет серьезное внимание камерно-вокальному жанру. И в учебных заведениях, и в музыкальной жизни страны камерному пению отводится большое место. Выступления любого значительного оперного певца с самостоятельной большой концертной программой, включающей лучшие образцы песенно-романсового творчества русских, советских и иностранных композиторов, стали повседневным явлением. Такие выступления часто носят даже отчетный характер перед музыкальной общественностью, которая судит о творческих успехах того или иного певца именно по этим выступлениям. Лучшие произведения большинства известных композиторов знакомы широкой массе настолько, что певцы могут посвятить свои программы даже углубленному показу творчества отдельных композиторов в их менее популярных произведениях.

Иначе обстояло дело, когда Антонина Васильевна Нежданова начинала свою певческую деятельность.

В то время оперные певцы, частью по недостатку музыкальной культуры, частью благодаря малому интересу к камерно-вокальному жанру, уделяли очень мало внимания концертной деятельности. Не была достаточно организована систематическая пропаганда величайших художественных ценностей, созданных Глинкой, Даргомыжским, Мусоргским, Бородиным, Шубертом, Шуманом и другими классиками вокальной лирики[1]. Концертные площадки были единичны. Почти единственным местом, где певцы могли отдать дань камерной литературе, были так называемые „сборные" благотворительные концерты. Самый характер таких концертов позволял певцам ограничить свой репертуар популярной оперной арией или салонным романсом, вполне удовлетворяющим вкусы тогдашней публики. Показательно, что лучшие произведения русской камерно-вокальной литературы посвящены, за редкими исключениями, не профессиональным певцам, а дилетантам, исполнявшим эти произведения в обстановке музыкального салона. Непопулярность в то время романсно-песенного жанра объясняется и тем, что его считали приспособленным лишь для небольших помещений.

Нежданова, Собинов, Шаляпин, Фигнер, Тартаков, Дейша-Сионицкая, Алчевский и некоторые другие были немногими оперными певцами своего времени, которые стремились приобщить широкого слушателя к замечательным музыкальным сокровищам камерно-вокального творчества.

Еще учась в Московской консерватории, А. В. Нежданова проявляла большой интерес к романсу и песне. Все ее воспитание с детства способствовало разви-

[1] Если не считать „Дома песни" Олениной д'Альгейм, посвятившей свою деятельность систематической пропаганде камерной лирики.



А. В. Нежданова, К. С. Станиславский и Л. В. Собинов в день получения ордена Трудового Красного Знамени. Снимок сделан в Кремле (1933 г.).

тию этого интереса. Работа в Московской консерватории под руководством Умберто Мазетти еще более определила отношение Неждановой к камерно-вокальному жанру. Культурный музыкант и сам превосходный камерный певец, профессор Мазетти сумел развить музыкальный вкус певицы, заставить ее полюбить лучшие образцы мирового вокального творчества.

Неудивительно, что еще в консерватории музыкальный кругозор А. В. Неждановой был гораздо шире, чем у ее товарищей, думавших преимущественно о тех оперных партиях, которые они готовили для сцены. Романсы, которые Нежданова готовила в обязательном по уставу консерватории порядке, были сознательно отобраны из лучшей музыкальной литературы. Исполнение молодой певицей романсной лирики в то время вызвало самую положительную оценку крупнейших критиков того времени: С. Кругликова, Н. Кашкина, Ю. Энгеля и др.

Поступив на сцену Московского Большого театра и заняв сразу выдающееся положение, А. В. Нежданова получила возможность участвовать в качестве солистки в симфонических собраниях Русского Музыкального Общества в Москве и Петербурге. Успех выступлений Неждановой в этих концертах был не менее значителен, чем в опере.

О концертных симфонических выступлениях говорит Ю. Сахновский: „Изумительная певица имела свой обычный изумительный, восторженный успех и, слушая с полным очарованием это необычное для XX века, возрожденное во всем блеске, казалось бы утраченное мастерство пения, доступное в прошлом веке Патти и Мазини, делалось невольно жутко, созерцая, какими случайными, сложными и капризными условиями жизни, одной из всех певиц, удается достигнуть подобного зенита высшего художествен-

ного совершенства в искусстве пения. Заключительная фраза Сервилии, как драгоценная жемчужина, упадала в самую глубину души и останется там уже навсегда, снова и снова чаруя воспоминанием слышанного незабвенного звукового изваяния, более ценного, чем мраморное,—изваяния из живого, трепещущего красотой и правдой человеческого поющего голоса" [1].

Завоевав широкое признание и как камерная певица, Нежданова использует эстраду для повышения музыкального вкуса и культуры своей аудитории. Исполняемая ею в это время вокальная литература поражает диапазоном творчества и разнообразием программ. Этому помогало знание языков.

Прекрасно владея французским, итальянским (слабее немецким) языками, А. В. Нежданова пела многие произведения иностранных композиторов на их языках. Особенно тщательно она заботилась о произношении. Собинов и Шаляпин также предпочитали оригинальные тексты переводным и вызывали, как и Нежданова, восторг публики своим произношением. Это — общая всем этим певцам профессиональная черта, обусловленная природой их творчества и отношением к своему искусству. Не приходится объяснять, почему каждый, кто хочет узнать писателя или поэта, изучает его в подлиннике. Всякий перевод—новое произведение, частично принадлежащее переводчику.

Всплывающий у исполнителя через посредство слова образ зависит часто и от транскрипции слова, и от его звучания. Талантливый певец, исполняющий старинную песню трувёра, предпочтет архаическую транскрипцию французских слов современной,

---

[1] „Русское слово" от 17 сентября 1916 г., рецензия Юрия Сахновского.

как быстрее и вернее переключающей певца в эпоху и характер песни.

Еще большую роль играет звуко-акустическое ощущение певцом слова, участвующего в зарождении образа. Нет более чувствительного в организме человека аппарата для отражения малейшего изменения в душевном состоянии, чем человеческий голос. Чувство и мысль рождают звук. Запечатленный для себя исполнителем, он при воспроизведении ассоциирует к вызвавшему его образу.

Вот почему вокально-драматургический образ приобретает у певца нужную ясность лишь по мере впевания и приобретения устойчивых звуко-акустических ощущений. Можно утверждать, что произведение, исполненное одним и тем же певцом на родном языке композитора и в переводе, создает у слушателя впечатление различных интерпретаций. При том, что в этом случае мелодия и гармонии величина постоянная—различие интерпретации вызвано различным звучанием самого текста.

Одно из существенных отличий реалистических вокальных произведений русских композиторов состоит в том, что их музыкальные образы требуют от исполнителя большего, по сравнению с произведениями подавляющего большинства иностранных композиторов, проникновения в психологию мысли, чем в психологию чувствований. Образы русских опер конкретнее и характернее и пластическая выразительность невольно подчиняется выразительности смысловой. Пение итальянских опер на итальянском языке не способствует психологической перегрузке относительно абстрактных образов и способствует сохранению в самой музыкальной ткани той ритмической жизни, которая присуща итальянскому языку, отличному по внутреннему строению от русского языка.

Когда А. В. Нежданова пела по-французски Шос-



Адрес, преподнесенный А. В. Неждановой солистами Большого театра в день ее 30-летнего юбилея. Вместе с автографами артистов выписаны нотные строчки арий из тех опер, которые исполняла А. В.

сона, Равеля или Дюпарка, она, как тонкий художник, стремилась сохранить связь между тембрами французского языка и гармониями—средствами звуковых впечатлений, задуманных этими композиторами.

Интересно отметить ряд этапов в развитии мастерства Неждановой, как камерной певицы.

В 1907 году Антонина Васильевна выступает в симфонических концертах Шредера (в Петербурге) под управлением крупнейших иностранных дирижеров. Кроме традиционной арии „Царицы ночи" и арии Оксаны из „Ночи под Рождество" Нежданова поет романсы Чайковского, „Песню рыбки" Аренского. Петербургская критика единодушно отмечает, как положительный факт, поразительную задушевность исполнения А. В. Неждановой; особенно же одобряется то, что в своем репертуаре певица не ограничивается колоратурными произведениями.

Значительным этапом в формировании Неждановой, как камерной певицы, были ее выступления в 1912 году в концертах старинной музыки. Аккомпанировала Неждановой прославленная клавесинистка Ванда Ландовская. Это открывало для творчества Неждановой широкие просторы. Огромную роль в развитии музыкального кругозора Неждановой также сыграли ее совместные выступления с такими музыкантами, как Танеев, Ауэр, Сафонов, Рахманинов, Вержбилович, Брандуков и др.

Красота мелодического рисунка, присущая простым, но очень выразительным, подлинно камерным произведениям Каччини, Кальдара, Бонончини, Беллини и др. — удивительно отвечала характеру дарования Неждановой. Недаром по „законченному изяществу пения", по глубине, строгости и формальному совершенству исполнения — Н. Д. Кашкин сравнивает Нежданову с знаменитой Алисой Барби, отличительными качествами которой было чувство стиля



А. В. Нежданова (1935 г.).

и глубокая музыкальная культура. Исполнение Неждановой Баха, Генделя, Моцарта, Рамо и Кампра характеризует безукоризненная вокализация и точное следование тексту авторов, которые прекрасно знали человеческий голос и его возможности. Исполнение этих произведений подготовило Нежданову к более характерным произведениям Чайковского, Рахманинова, Шуберта, Шумана, Грига и т. д.

Концертные выступления прекрасной певицы не носят характера случайности, а говорят о завоеванном ею авторитете, как выдающейся камерной певицы. В программе концерта от 14-го января 1914 г. выступление Неждановой значится в „романсах своего репертуара". Сюда включены романсы Римского-Корсакова, Мусоргского („Песня" и „Звездочка"), Рахманинова, Шумана, Бородина, Грига, Рубинштейна („Персидские песни").

В другом концерте „Г-жа Нежданова чудесно спела посвященный ей „Вокализ" и арию из „Франчески". В исполненных ею сверх программы романсах Рахманинова аккомпанировал сам композитор, так совершенно, как только он умеет. Если прибавить, что и г. Нежданова пела так, как только она умеет, то о подъеме, царившем в публике и о колоссальном успехе обоих артистов можно и не говорить".[1]

Нельзя не рассказать читателю об одной подробности этого концерта. По программе Рахманинов не должен был аккомпанировать Неждановой. Он сидел в публике и слушал исполнение Неждановой арии Франчески из его оперы „Франческа да Римини". Какую силу художественной взволнованности должно было вызвать в С. В. Рахманинове пение Неждановой, если, вопреки традициям, официальной

[1] Ю. Энгель „Русские ведомости" от 24 января 1916 г.

обстановке и личной сдержанности композитора, он вышел сам на эстраду и сел за рояль, чтобы аккомпанировать певице. И мудрено ли, что исполнение обоих музыкантов, прекрасное и вдохновенное, захватило зрительный зал.

Замечательны выступления Неждановой в исторических концертах, организованных С. Н. Василенко. Триумфально ее участие в концертах, организованных Кусевицким.

Советская эпоха значительно расширила сферу деятельности А. В. Неждановой — камерной певицы. Необычайно возрастает популярность Неждановой, искусство которой до революции было доступно лишь избранным слоям населения. Соответственно растет ее репертуар.

Корифеи вокального искусства, величайшие певцы Лаблаш, Ронкони отказывались петь оперы Верди. Нелегко разобраться в причинах этого факта. Очевидно, вокальная фактура опер Верди, нашим современникам кажущаяся очень удобной для голоса, была непосильна для певцов, гибкость гортани которых развивалась на операх Россини, Беллини, Доницетти. Находясь в зените своей славы, эти певцы не пожелали вменить себе в труд приспособить свои голоса к новым гармониям и новым слуховым навыкам.

Русская советская певица Нежданова поступила по-иному. Она горячо откликнулась на новые песни, рожденные новой жизнью, ибо иначе, чем те корифеи, понимала миссию оперного певца. Нежданова включила в свой репертуар ряд новых произведений советских композиторов. Не ее вина, что в первое время лирической поэзии и лирической музыке не уделялось серьезного внимания. Для легких женских голосов почти ничего не писалось. То же, что пи-

салось и было по вкусу и голосу Неждановой, она включала в свой репертуар. Она выступает с произведениями советских композиторов на эстраде, записывается на граммофонные пластинки. Ее голос звучит часто по радио в этих произведениях. Не будет преувеличением утверждать, что из певцов старшего поколения, Нежданова была наиболее активным пропагандистом камерно-вокальных произведений советских композиторов. Мы не раз слышали в ее исполнении „Через лес густой" Кабалевского, „Колхозную" Потоцкого, „На пригорке за приморским садом" М. Коваля, „Тихий час" Зары Левиной и, в особенности, „Улыбку" Н. Чемберджи. Голос Неждановой звучал в ней чарующе молодо, сообщал произведению исключительную жизнерадостность, задор юности.

Нежданова любовно исполняет народную песню (русскую и украинскую), а также рожденную из глубины народного творчества лирику Шуберта, Грига и др., трогающую самого неискушенного слушателя. Радиовещание и механическая запись ставят перед Неждановой в то же время новые задачи. Частью по личной инициативе, частью выполняя требования радиослушателей, а также помогая радиовещанию осуществлять большую музыкально-просветительную работу, Нежданова готовит ряд программ, включающих композиторов различных национальностей, стилей и эпох.

Иные оперные певцы, выступая на концертной эстраде с романсом или песней, решительным образом меняют свою манеру пения, вносят в нее какой-то элемент искусственной интимности, подменяют пение декламацией, грубо искажающей природу пения. Другие оперные певцы подходят, быть может, более правильно, когда сохраняют в концертном исполнении приемы оперного звукообразования.



А. В. Нежданова, С. С. Прокофьев, Н. С. Голованов в ложе Большого театра (1935 г.).

Но вынужденные к этому большим помещением и огромным, насыщенным оркестром, не вооруженные к тому же высокой вокальной техникой, они почти всегда выступают, по определению А. С. Пушкина, „в маске преувеличения“, преувеличивая в романсе характер и силу страстей, а также динамику звучания.

Глубоко прав проф. А. Л. Доливо, который, полемизируя со сторонниками особой техники, пригодной для оперы и непригодной для камерного пения, утверждает: „Примеры величайших русских певцов, как Ф. И. Шаляпин, Л. В. Собинов, А. В. Нежданова, говорят о том, что для подлинного художника нет других границ, кроме стилевых особенностей творчества исполняемого композитора и данного его произведения. А чувство стиля и уменье глубоко проникнуть в замыслы композитора, одинаково необходимо для певца и в оперном, и в камерно-вокальном жанре“ [1].

Один из великих пианистов утверждал, что дома нужно играть, как на эстраде, а на эстраде, как дома. Перефразируя его, можно сказать, что оперный певец должен петь в концерте, как в опере, и в опере, как в концерте. И тут и там пение остается пением с его незыблемой красотой. „Пусть цепь правил всегда будет обвита серебряной нитью фантазии“. Этот творческий канон Шумана целиком подтверждает А. В. Нежданова, храня лучшие эстетические традиции русского вокального искусства.

Часто указывают, что развитие речитативного стиля в опере глубоко изменило принципы пения, передав примат тексту. Здесь кроется глубокое заблуждение, результаты которого мы ощущаем на тех, кто „говорит“ романс, вместо того, чтобы его „петь“.

Речитативный стиль стремился не приблизить пе-

[1] „Советское искусство“ № 8 от 4 февраля 1940 г.



А. В. Нежданова и К. С. Станиславский на балконе квартиры К. С. Станиславского (1937 г.).

ние к разговору, а только придать ему выразительность живой речи.

Выразительность и есть то, что определяет стиль пения, присущий величайшим русским певцам вообще и А. В. Неждановой, в частности. Романс Чайковского „Забыть так скоро"—любимый романс А. В. Неждановой (почти постоянный в программах ее концертов, начиная с ученических). От тихих жалоб покинутой женщины до взрывов отчаяния на словах „помнишь ты"—всю гамму разнообразных чувств передает голос Неждановой слушателю. Разнообразие интонаций, которого требуют многократные повторения слов „Забыть так скоро"—то нежный упрек, то воспоминание о пережитом счастьи и страданиях, то горькая обида—достигается разнообразием тембров и бесконечной красотой самого голоса. Романс „Забыть так скоро" почти всегда сильно драматизируется исполнителями, Нежданова же находит в этом романсе тончайшие лирические нюансы, сообщающие ее музыкальной речи исключительную выразительность. Особое чутье, особое чувство художественной меры подсказывают Неждановой в финале романса мягкую, хотя и большую звучность, которая потрясает гораздо больше, чем страсть, превращенная в исступленный крик. Лирика, мягкость, нежность, душевная чистота, воплощенная в прекрасных звуках—вот чем чарует Нежданова и на эстраде, и на сцене.

Большинство сопрано, не говоря уже о меццо-сопрано, которые широко используют здесь так называемые „грудные" низкие звуки, подчеркивают почему-то в романсе Рубинштейна „Ночь"—„томную негу". В исполнении Неждановой романс становится целомудренно-строгим, прочтенным по-новому.

„Колыбельная", „Песня Сольвейг" („Пер-Гюнт" Грига) — это перлы подлинной поэзии в тончайшей

ткани звуков, насыщенных глубокой и чистой лирикой. Велика разница между исполнением „Песни Сольвейг" Галли Курчи с ее стилем виртуозного пения (в граммзаписи) и выразительным задушевным пением Неждановой.

Антонина Васильевна Нежданова, работая над произведением, апеллирует не только к своей музыкальной впечатлительности, к своему безукоризненному музыкальному вкусу, но прежде всего (самое важное для Неждановой, как для каждого крупного музыканта) изучает замысел автора. Мелодия имеет внутреннюю жизнь, которая раскрывается в метре, ритме и ладо-тональном тяготении мелодических интонаций. Уважение, которое воспитала в себе Нежданова к указаниям автора, раскрытие души мелодии, не только по вдохновению и в минуты творческой озаренности, а при помощи логического чтения вокальной партии и аккомпанемента,— вот что определяет чувство стиля у Неждановой[1].

Внимательно прослушав в граммофонной записи уже упоминавшуюся „Песню Сольвейг" Грига, я был поражен, прежде всего, точностью исполнения всех акцентов и авторских знаков, точностью реакции голоса на модуляционный план произведения. Было бы неправильным, однако, думать, что точное воспроизведение написанного композитором нивелирует творческую личность Неждановой. Это было бы так же неверно, как утверждение, что замечательный чтец стихов Пушкина лишен индивидуальности только потому, что не искажает произвольно текста

[1] С. В. Рахманинов отдал дань глубокого преклонения музыкальному чутью и мастерству Неждановой, написав для нее „Вокализ". Когда его спросили, почему он написал для нее „Песню без слов", он ответил в таком смысле, что и без слов Нежданова достигает максимальной выразительности в исполнении „Вокализа".



Группа участников концерта в честь советских полярников в студии Всесоюзного Радиокомитета (1937г.). Сидят (справа налево): А. Б. Гольденвейзер, А. В. Нежданова, В. И. Качалов. Стоят: И. С. Козловский и Н. С. Голованов.



А. В. Нежданова с учениками своего класса в студии имени К. С. Станиславского и Н. С. Голованов (1940 г.).

и не меняет установленных автором знаков препинания. Кроме того, никто не отнимает у певца права на самостоятельное толкование, если оно творчески оправдано. Трудно, например, возразить что-нибудь против небольшого фермато в песне „Сольвейг", которое делает Нежданова на „ми" 2-й октавы, во фразе „Ко мне ты вернешься, ты будешь со мной". Заканчивая первую часть музыкального построения, эта фраза соответствует кульминации его основного настроения. Здесь слышатся все затаенные надежды Сольвейг на возвращение Пера Гюнта. И хотя за этим следует сильное нарастание, но оно выражает лишь побочную мысль, над которой доминирует глубокое сознание шаткости этой надежды. А. В. Нежданова, как огромный художник, вправе предоставить себе такую свободу интерпретации, ибо это не нарушает замысла композитора. Теплотой и поэзией своего голоса Нежданова пользуется, чтобы передать всю теплоту и поэзию замечательного произведения Грига. Чувство стиля Неждановой заключается и в том, что певица коренным образом корректирует творчество композитора, когда оно очевидно не отвечает требованиям высокого художественного вкуса [1]. Во всех же остальных случаях она целиком во власти характера исполняемого произведения. Особенно это необходимо отметить во всем, что касается народной песни.

Народную песню хорошо поют либо в самом народе, либо большие певцы, обладающие громадной музыкальной культурой и вокальной техникой. Раскрыть содержание народной песни—задача очень трудная. Недаром у нас очень мало певцов, по-настоящему хоро-

[1] Вспомним ее потрясающее по мастерству и выразительности исполнение такого художественного пустяка, как „Гвоздика" Вальверде.

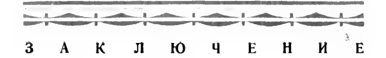
шо поющих народную песню. Очень часто на концертной эстраде можно услышать так называемых этнографических певцов, которые насильственно, фальшиво и безвкусно подлаживают свою речь „под народную". Нежданова никогда не шла по этому весьма шаткому пути; с детства впитав в себя народную песню, органически ощущая ее стиль, ее выразительные свойства, Нежданова раскрывает все богатство народного творчества средствами, подсказываемыми высочайшим уровнем музыкальной культуры.

Я не берусь за анализ того, чем именно достигала Нежданова замечательного исполнения захаровской „Вдоль деревни", „Ноченьки", „Потеряла я колечко", „Дощика", „Мисяцу ясный" и огромного количества других русских, украинских и белорусских народных песен. Это потребовало бы, прежде всего, тщательной и очень нужной работы по исследованию характера акустических интонаций голоса Неждановой. Такая работа установила бы, во-первых, их волнующую гибкость, не исключающую безукоризненной звуко-высотности мелодии (я бы определил это, по аналогии с художественным понятием rubato, как вокально-техническое rubato). Она дала бы, кроме того, быть может, возможность установить в голосе Неждановой, когда она исполняла русские народные песни, больше, чем в исполнении оперных произведений, особенно западноевропейских, особо значительные тембровые вибрации (само по себе обязательного элемента хороших певческих голосов).

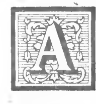
Несомненно, что Нежданова поет народные песни с той же непосредственностью, простотой и искренностью, с какой, возможно, многие из них она пела, когда еще не училась пению и народная песня занимала основное место в ее репертуаре.

Когда слушаешь такую певицу, как Нежданова, невольно завидуешь тем, кто и слушать способен так

же непосредственно, искренно и просто. Вот, что пишет певице по поручению группы доярок одного из затерянных в снегах Камчатки совхозов его работник: „...Когда поставили Ваши народные песни, то доярки заплакали, они просили меня написать Вам и выразить восхищение и благодарность за Ваше искусство, за то, что тронули их лучшие чувства"



ЗАКЛЮЧЕНИЕ



В. Нежданова с первых же дней Великой Октябрьской революции поет для новой рабоче-крестьянской и красноармейской аудитории. Певица законно гордится тем, что ее выступления сопровождали народные митинги, в которых участвовал великий В. И. Ленин. На одном из таких митингов возобновилось знакомство Неждановой с Максимом Горьким, еще в Италии восхищавшимся ее голосом. С исполнением народных песен Нежданова выступает на концертах-митингах в воинских частях, в фабричных корпусах. Она выезжает в деревни, рабочие городки, являясь всюду, где нужно было ее искусство. С каждым годом растет популярность певицы, проникая в самые отдаленные уголки необъятной Советской страны. Радио и патефон способствуют этому. Очень скоро Нежданова становится самой любимой певицей советского народа.

„Как мы любим Вас, дорогая Антонина Васильевна, и гордимся Вами" — фраза, нередко встречающаяся в многочисленных письмах слушателей Неждановой.

„После Вашего пения мы идем на работу — это хорошая зарядка. Если слышим Ваш голос после работы, то получаем приятный отдых".

„Вы так просто, так задушевно передаете свои

песни, словно в эти минуты сами переживаете все сказанное в них".

„Когда Вы поете, для нас это праздник, приносим Вам, большой художнице, нашу благодарность за минуты радости, которую Вы доставляете нам своим благородным, искренним исполнением".

Можно было бы привести еще много таких писем. Их авторы: рабочие, крестьяне, красноармейцы, краснофлотцы, доярки, служащие, профессора, студенты и т. д. — представители самых разнообразных профессий.

Восторженная радость и глубокая благодарность близкому сердцам слушателей художнику — основное, чем проникнуты эти письма. Страна любит свою певицу за то, что, честно служа искусству, она честно служит своему народу. Партия и Правительство неоднократно отмечают творческие заслуги А. В. Неждановой. В 1919 году, в тяжелые дни разрухи и гражданской войны, Советское Правительство награждает Нежданову званием заслуженной артистки РСФСР. В 1925 году — она уже Народная артистка РСФСР. В 1933 году А. В. Нежданова, вместе с К. С. Станиславским и Л. В. Собиновым, является первым орденоносцем среди работников советского искусства (орден Трудового Красного знамени). В 1936 году А. В. Неждановой присваивается высочайшее для советского художника звание Народной артистки СССР.

В 1937 году артистка получает орден Ленина.

Эти награды подчеркивают новое качество, обретенное Неждановой, художницей социалистической страны. Это — понимание ею социальной силы искусства, его целеустремленности. Если до 1917 года Нежданова очень редко покидала Москву, то, с установлением советской власти, она посещает множество городов. Делает она это не только потому, что с



Антонина Васильевна Нежданова

большей, чем раньше, охотой откликается на желание иногородних слушателей познакомиться с знаменитой певицей. Зрелый художник (в 1917 году исполнилось 15 лет выдающейся деятельности Неждановой в Большом театре), певица нашла в новой аудитории новые источники для творческого вдохновения.

Нежданова пела в свое время перед самой разнообразной аудиторией. Она выступала и перед пресыщенной публикой первых абонементов императорской оперы, и перед „сливками" парижского общества, следившего за ее успешным соперничеством с Карузо и Тито Руффо, и перед студенческой молодежью, горячей, требовательной и благодарной. Но насколько новой и необычной оказалась творческая атмосфера выступлений перед рабочей и красноармейской аудиторией!

А. В. Нежданова, как и все исполнители того времени, почувствовала, что необходим какой-то „поправочный коэфициент" к усвоенным и в значительной мере зафиксированным методам.

Некоторые деятели сцены поняли, к сожалению, свою задачу упрощенно и стали искать дешевых средств, чтобы вызвать реакции новой аудитории. Нежданова, как все подлинные мастера, правильно решила свою задачу. Она оттачивает свое мастерство до предела. Она сознает, что инстинктивное чувство правды и красоты, живущее в народе, заставляет его безошибочно отличать серебро от амальгамы. И в искренних и шумных восторгах новой аудитории, и в ее глубоком, затаенном молчании Нежданова находит ответное волнение, вызванное ее творчеством и обогащающее его.

Тайна успеха Неждановой во все годы после революции не только в том, что, доводя до вершин свое мастерство, она глубоко раскрыла и свое при-

родное артистическое дарование. Огромную роль играет тут и то, что вся ее исполнительская работа определилась новой задачей: сделать свое искусство близким народу. Это относится в равной степени и к ее концертной деятельности. По-иному строя программы, она вносит много нового и в само исполнение. Это какая-то новая приподнятость настроения, внутренняя жизнерадостность и прекрасное чувство ответственности художника перед слушателем. История вокального искусства знает немало случаев проявления косности корифеями сцены, когда жизнь требовала от них „новых песен". Я уже упоминал, что великий Лаблаш, культурнейший певец своего времени, официально протестовал против опер Верди и отказался в них участвовать. Как это непохоже на Нежданову! Воспитанной на классике, ей радостно попробовать свои силы в новом, хотя и далеком от нее, стиле оперного творчества. И в 1927 году она выступает в опере Прокофьева „Любовь к трем апельсинам".

Новое отношение артиста к жизни сказывается у Неждановой не только в ее творческой работе. В годы безвременья Нежданова, как и Ермолова, отличалась некоторой замкнутостью своей личной жизни. Чуждая рекламе, совершенно неспособная афишировать себя, Нежданова жила в своем искусстве, как в завороженном царстве. Стремление к общественной деятельности, если и проявлялось у нее в это время, то лишь в ее участии в концертах в пользу нуждающихся курсисток и студентов, в помощи больным товарищам, особенно хористам. Советская жизнь преображает Нежданову. Широкая общественная работа становится одним из самых больших и любимых ею дел. Олимпиады самодеятельного искусства, профессиональные конкурсы вокалистов, обсуждения различных проблем совет-

ского вокального искусства, конференции по советской опере, всевозможные прослушивания, участие в художественных советах, — ко всему этому относится Нежданова с подлинной горячностью и искренней заинтересованностью, желанием помочь своими знаниями. Она искренне хочет передать советской молодежи ту профессиональную культуру, которой владеет сама. Мудрено ли, что Нежданову со всех сторон осаждает певческая молодежь, ищущая ее советов, ее авторитетных суждений и оценок.

Великая Отечественная война с исключительной остротой определила роль искусства в жизни нашего Советского государства. Это—плуг и меч. Искусство вспахивает глубокие целины в дни мирного труда, оно разит врага в дни войны. Величайшее и человечнейшее (не только в формальном смысле) искусство—искусство пения—будет жить, пока живет человеческое общество. То, что принято называть упадком вокального искусства, это в историческом смысле явление случайное и преходящее. В нашу великую эпоху переоценки всех идейных ценностей почувствовалась острая потребность в усилении драматической выразительности пения. Многие из работников искусств и педагогов стали добиваться ее, пренебрегая традициями подлинного пения и забросили ответственнейший участок работы воспитания технического совершенства—развитие самого голоса. Нарушилась живая связь между традициями наших лучших мастеров пения, классиков нашей оперной сцены и навыками, на которых воспитывается наша молодежь. Русское вокальное искусство имеет все права и перспективы стать в авангарде мирового вокального искусства. Для этого прежде всего необходимо возродить правильное воспитание голосов и, в первую очередь,—детское хоровое пение, основанное на всестороннем музыкальном и культурном

воспитании подлинных вокальных навыков. Необходимо восстановить утерянную живую связь и почти забытые традиции.

У нас, к счастью, еще есть носители этих традиций. Среди них первое место принадлежит А. В. Неждановой, прошедшей классическую школу воспитания певца, олицетворяющей лучшие черты русского вокального искусства. А. В. Нежданова много знает, любит юность, хочет ей передать свои творческие ценности и успешно ведет педагогическую работу в студии им. Станиславского с 1936 года и в Московской Госуд. Консерватории с 1943 г. В 1944 г. ей присвоено звание профессора-доктора искусствоведческих наук honoris causa.

В Великой Отечественной войне русский народ защитил советскую культуру, против которой ополчились темные силы германского фашизма.

Правдой своих сценических чувств великие русские актеры боролись за правду в жизни, за великие идеи человечества. Любовь к своей великой родине питала умы и сердца величайших русских художников.

Продолжая их традиции, Антонина Васильевна Нежданова—в авангарде лучших людей советского искусства.

Неся раненым бойцам свое прекрасное искусство, успокаивая их муки красотой по сегодняшний день несравненного голоса, простотой и убедительностью великого мастерства, Антонина Васильевна выполнила свой долг советского патриота. За свои выдающиеся заслуги перед родным искусством Народная артистка СССР Антонина Васильевна Нежданова удостоена звания лауреата Сталинской премии.

Этим эскизом творческого портрета Антонины Васильевны Неждановой мы отдаем дань благодарности и глубокого преклонения перед выдающейся

русской певицей. Пример Антонины Васильевны Неждановой учит советскую певческую молодежь тому, что только скромность, простота, труд, глубокое уважение и жертвенная любовь к своему искусству и тесная связь с народом могут привести артиста, одаренного блестящими исполнительскими данными, к вершинам художественного мастерства.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПЕРЕЧЕНЬ ОПЕРНЫХ ПАРТИЙ, ПЕТЫХ А. В. НЕЖДАНОВОЙ

1. Мистрис Форд („Виндзорские проказницы“, муз. Николаи).
2. Констанца („Похищение из сераля“, муз. Моцарта).
3. Антонида („Жизнь за царя“, муз. Глинки).
4. Джильда („Риголетто“, муз. Верди).
5. Людмила („Руслан и Людмила“, муз. Глинки).
6. Герхильда („Валькирия“, муз. Вагнера).
7. Розина („Севильский цирюльник“, муз. Россини).
8. Микаэла („Кармен“, муз. Бизе).
9. Джульетта („Ромео и Джульетта“, муз. Гуно).
10. Маргарита („Фауст“, муз. Гуно).
11. Маргарита Валуа („Гугеноты“, муз. Мейербера).
12. Забава („Добрыня Никитич“, муз. Гречанинова).
13. Лакмэ („Лакмэ“, муз. Делиба).
14. Птичка („Зигфрид“, муз. Вагнера).
15. Лейла („Искатели жемчуга“, муз. Бизе).
16. Прилепа („Пиковая дама“, муз. Чайковского).
17. Виолетта („Травиата“, муз. Верди).
18. Офелия („Гамлет“, муз. Тома).
19. Церлина („Фра-Диаволо“, муз. Обера)
20. Царица ночи („Волшебная флейта“, муз. Моцарта).
21. Волхова („Садко“, муз. Римского-Корсакова).
22. Татьяна („Евгений Онегин“, муз. Чайковского).
23. Снегурочка („Снегурочка“, муз. Римского-Корсакова).
24. Эльза („Лоэнгрин“, муз. Вагнера).
25. Утрата („Зимняя сказка“, муз. Гольдмарка).
26. Шемаханская царица („Золотой петушок“, муз. Римского-Корсакова.
27. Мими („Богема“, муз. Пуччини).
28. Филина („Миньон“, муз. Тома).
29. Манон („Манон“ муз. Масснэ).
30. Марфа („Царская невеста“, муз. Римского-Корсакова).
31. Герда („Оле из Нордланда“, муз. Ипполитова-Иванова).
32. Царевна („Кащей Бессмертный“, муз. Римского-Корсакова).
33. Иоланта („Иоланта“, муз. Чайковского).

34. Царевна-Лебедь („Сказка о царе Салтане“, муз. Римского-Корсакова).
35. Ольга („Русалка“, муз. Даргомыжского).
36. Парася („Сорочинская ярмарка“, муз. Мусоргского).
37. Принцесса Нинетта („Любовь к 3-м апельсинам“, муз. Прокофьева).

ПЕРЕЧЕНЬ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И ОТДЕЛЬНЫХ ОПЕРНЫХ АРИЙ, ИСПОЛНЯВШИХСЯ А. В. НЕЖДАНОВОЙ

Ан. Александров: 1) Альбомное стихотворение; 2) Берёзка; 3) Ты, как у гадателя строк.

Алябьев: 1) Соловей; 2) Я вас люблю.

Амани: О, Боже, как хорош.

Ардити: 1) Вальс „Молви“; 2) Вальс „Поцелуй“; 3) Вальс „Восторг“; 4) Вальс „Чаровница“.

Аренский: 1) Давно ль под волшебные звуки; 2) В полусне; 3) Все тихо вокруг и темно; 4) Сад весь в цвету; 5) Вальс; 6) Песня рыбки; 7) Я видел иногда; 8) Один звук имени; 9) Знакомые звуки; 10) Там вдали за рекой; 11) Я на тебя гляжу с улыбкой; 12) Небосклон ослепительно синий; 13) Колыбельная из оперы „Наль и Дамаянти“; 14) Рассказ Дамаянти из оп. „Наль и Дамаянти; 15) Ариозо Марии Власьевны из оп. „Сон на Волге“; 16) Дуэт „Минуты счастья“.

Багриновский: Дуэт „Воспоминание“.

Балакирев: 1) Песня золотой рыбки; 2) Взошел на небо месяц ясный; 3) Так и рвется душа; 4) Среди цветов; 5) Вчерашняя ночь; 6) Из-под таинственной холодной полумаски;

Баланчивадзе: Колыбельная из оп. „Дареджан Цбиери“.

Бах: 1) Ария из кантаты „Феб и Пан“; 2) Ария из кантаты „Мне и в жизни было много горя“; 3) Душа, веселися.

Беллини: Арии из оп.: „Норма“, „Пуритане“, „Сомнамбула“

Бетховен: 1) Аделаида; 2) Песня Миньоны; 3) Майская песня; 4) Две песенки Клерхен из „Эгмонта“; 5—11) Семь шотландских песен; 12) 9-я симфония.

Бизе: 1) Старинная песенка; 2) Пастораль; 3) Апрельская песня; 4) Песня любви.

Блейхман: 1) Весна идет; 2) Ветерок.

Лео Блех: Романс.

Бонончини: „Ради славы“, из оп. „Гризельда“.

Бородин: 1) Арабская мелодия; 2) Морская царевна.

Бойто: Дуэт из оп. „Мефистофель“.

Брага: Серенада.
Брамс: 1) Цыганская песня; 2) Ода Сафо; 3) Моя любовь; 4) Я дремлю; 5) Соловей; 6) Серенада; 7) Венгерские танцы; 8) Колыбельная; 9) Петрушка.
Буамортье: 1) Актеон; 2) Кантата.
Вагнер: 1) 5 песен; 2) Молитва Елизаветы из оп. „Тангейзер".
Вальверде. Гвоздика.
Варламов: 1) На заре ты ее не буди; 2) Ох, болит да щемит; 3) Что мне жить и тужить; 4) Что ты рано, травушка.
Василенко: 1) Четыре малороссийских песни; 2) Приходи; 3) Армянская серенада; 4) Итальянская серенада; 5) Лионель; 6) Маорийские песни.
Вебер: Ария Агаты и ария Анхен из оп. „Фрейшютц".
Векерлен: 1) Вопросы и ответы; 2) Тирольская песня; 3) Бутон розы; 4) Мама, скажи мне; 5) Швейцарская песня; 6) Тамбурин; 7) Юные девушки; 8) Ты о чем мечтаешь; 9) Серые птички; 10) Менуэт Экзоде; 11) Пастушка; 12) Лизетт; 13) Детская песня; 14) Менуэт „Весна над страной".
Верди: Арии из опер: „Отелло", „Бал-маскарад"; болеро из оперы „Сицилийская вечерня"; „Реквием".
Вейнгартнер: Праздник любви.
Вольф Гуго: „В час ночной".
Гарат: „Дни весны".
Гендель: 1) Ария из оп. „Ринальдо", 2) Largo из оп. „Ксеркс"; 3) Родолинда; 4) Ариэтта „Жестокая судьба"; 5) О, мое сердце; 6) Речитатив и ария из оп. „Ацис и Галатея".
Глазунов: 1) Восточный романс; 2) Не велят Маше; 3) Нереида; 4) Романс Нины из музыки к „Маскараду" Лермонтова.
Глинка: 1) В крови горит огонь желанья; 2) Что ты рано, травушка; 3) Я помню чудное мгновенье; 4) Как сладко с тобою мне быть; 5) Песня Маргариты; 6) Не искушай; 7) Скажи, зачем; 8) Что, красотка молодая; 9) Венецианская ночь; 10) Сомнение; 11) Не щебечи, соловейко; 12) Гуде витер; 13) Северная звезда; 14) Жаворонок; 15) Песня Ильиниишны; 16) Ночь осенняя; 17) Ах, ты, ночь ли, ноченька.
Глиэр: 1) Ночь печальна; 2) Сладко пел душа соловушко; 3) Звездочка кроткая; 4) Русалка; 5) На цветах дрожат слезинки; 6) Падают капли печальные; 7) Взор твой безмолвный; 8) О, если б грусть моя; 9) Тоска любви; 10) Ночь идет; 11) Проснись, дитя; 12) Лада.

Глюк: 1) Менуэт, 2) Скоро настанет вновь.

Годар: 1) Песня пастушки; 2) Весна: 3) Серенада из оп. „Жоселен".

Голованов: 1) Свеж и душист твой роскошный венок; 2) Юноша и дева; 3) Что такое грёза; 4) Я б тебя поцеловала; 5) Зюлейка плачет; 6) Привет Октябрю; 7) Настоящую нежность; 8) У меня есть улыбка одна; 9) Иди за мной; 10) Целует клавиши прелестная рука; 11) Примитивный романс 12) Октава; 13) Смятенье; 14) Он шел путем далеким; 15) Дуэт из оп. „Принцесса Юрата".

Гретри: „Я боюсь думать о нем".

Гречанинов: 1) Розовый отблеск заката; 2) Лада; 3) Колыбельная; 4) Сирена; 5) Птичка; 6) Подснежник, 7) Осенние мотивы; 8) К розам; 9) К дождю; 10) Дуэт „Грёзы".

Григ: 1) Лебедь; 2) Песня Сольвейг; 3) Люблю тебя; 4) Первое свидание; 5) Весенний цветок; 6) Осень; 7) Весна; 8) Тайная любовь; 9) Колыбельная; 10) Песенка; 11) В вечерний час; 12) Сон; 13) Моите-Пиичио; 14) Вдвоем в лесу; 15) Под цветами; 16) Встреча; 17) В челне; 18) Баркаролла; 19) Весенний дождь; 20) Маргарита; 21) Прекрасная мечта; 22) Судьба.

Гуно: 1) Серенада; 2) Весной; 3) Арабская песня; 4) Вальс „Мирейль"; 5) Вальс из оп. „Царица Савская"; 6) Ария из оп. „Филемон и Бавкида"; 7) Ария из оперы „Сен-Марс"; 8) Свадьба Джанетты.

Гурилев: 1) Фонтану Бахчисарайского дворца; 2) Вьется ласточка; 3) Матушка-голубушка; 4) Домик-крошечка.

Давид: Куплеты Мизоли из оп. „Бразильская жемчужина".

Д'Альбер: Зяблик и дрозд.

Даргомыжский: 1) 16 лет; 2) Ты скоро меня позабудешь; 3) Я Вас любил; 4) Голубые глаза; 5) Тучки небесные; 6) Чаруй меня, чаруй; 7) Мне грустно, 8) Расстались гордо мы; 9) Я все еще его, безумная, люблю; 10) Юноша и дева; 11) Душечки-девицы; 12) На раздольи небес; 13) Дуэт „Девицы-красавицы".

Дворжак: Счастья дни.

Дебюсси: 1) Мандолина; 2) Романс; 3) Забытые арии; 4) Ария Лии из оп. „Блудный сын".

Дель'Акуа: 1) Ласточка; 2) Старинный менуэт.

Делиб: Испанская песня.

Денца: Когда бы Вы поняли меня.

Дессауэр: Испанская песня.

Джордано: Каро мио бен.

Доницетти: 1) Ария Линды; 2) 2 арии из оп. „Лючия"; 3) Цыганка; 4) Дуэт из оп. „Дон-Пасквале".

Дуранте: Ариетта.

Дюкас: Ария из оп. „Арнана и Сняя борода".
Дюпарк: 1) Грустная песня, 2) Жалоба.
Ернефельд: 1) Сумерки; 2) Звезда; 3) Тнтания; 4) Солнечный луч.
Ипполнтов-Иванов: 1) Романсеро; 2) Отблеск далекой зари; 3) Четыре провансальских песни; 4) Как в бреду; 5) Вставайте, вожди; 7) Желтенькая птичка.
Кабалевскнй: Через лес густой.
Калинников: 1) Звезды ясные; 2) Когда жизнь гнетет.
Кальдара: Как солнца луч.
Кампра: Мотылек.
Кастальский: Романс нз оп. „Клара Мнлич".
Каччнин: Амарилли.
Клерамбсль: Ария нз оп. „Леандр н Геро".
Кашперов: Колыбельная нз оп. „Воевода".
Коваль: На прнгорке за прнморскнм садом.
Конюс: 1) Голос нздалека; 2) В час смертн моей.
Корещенко: Песня соловья.
Кочетов: 1) Незабудкн голубые; 2) Ночной костер.
Кюи: 1) Болеро; 2) Желание; 3) Я помню вечер; 4) Сеятель; 5) Коснулась я цветка; 6) Румяной зарею; 7) Внимая ужасам войны; 9) Здесь снрени быстро увядают.
Купер: 1) Осенняя песня; 2) Кто сравнится в высшем споре; 3) Не дивится, что я черна.
Кьерульф: 1) Песня Сюнэве; 2) В лесу.
Левина, Зара: Тихий час.
Леонкавалло: 1) Серенада; 2) Ария Недды нз оп. „Паяцы"; 3) Дуэт из оп. „Паяцы".
Лнст: 1) Сонет Петрарки; 2) Как дух Лауры; 3) Песня Миньоны.
Лоттн: О, повторн мне.
Лядов: Зайчик.
Мартини: Любви восторг.
Масснэ: 1) Сумерки; 2) Элегия; 3) Севильяна из оп. „Дон Сезар де Базан".
Мендельсон: 1) Мы песней крылатой; 2) Фиалка; 3) Привет; 4) Баркаролла; 5) Весенняя песня; 6) Зулейка.
Мессаже: 1) Вальс „Ласточка"; 2) Сегидилья.
Мелартин: Дай мне твое сердце.
Мерикант о: Сказка.
Метнер: 1) Вальс, 2) На озере; 3) И танцы и нгры; 4) Что ты клонишь над водами; 5) Шопот, робкое дыханье; 6) Не могу я слышать этой птички; 7) Муза; 8) Я вас любил; 9) Лишь розы увядают.
Мейербер: 1) Рыбачка; 2) Вальс Днноры; 3) Романс Инес

из оп. „Африканка"; 4) 2 арии Селики оттуда же; 5) ария пажа из оп. „Гугеноты". 6) Романс Изабеллы из оп. „Роберт-Дьявол.

Монсиньи: Серая птичка.

Монюшко: Вечер.

Монтеклер: Сирены.

Моцарт: 1) Колыбельная; 2) Мой грустный взор; 3) Хлоя 4) Фиалка; 5) Канцонетта; 6) Птичка; 7) Будь, печаль, всегда со мной; 8) Радостное волнение; 9) Реквием; 10) Отрывки и арии из опер: „Похищение из сераля", „Свадьба Фигаро" и „Дон-Жуан".

Мусоргский: 1) Ночь; 2) Звездочка; 3) По-над Доном; 4) Ария Саламбо.

Мясковский: 1) Мадригал; 2) К портрету; 3) Долины храм; 4) Пан и Психея; 5) Гроза.

Направник: 1) Повеяло; 2) Колыбельная из оп. „Гарольд".

Николаев: 1) Озеро светлое; 2) Какая ночь; 3) Чем тоске я не знаю помочь

Новиков: Незабудки.

Остроглазов: Песня Ундины.

Оффенбах: Дуэт из оп. „Сказки Гофмана".

Перголези: Если ты любишь.

Понсе: Эстрелита и Сегидилья.

Потоцкий: Колхозная.

Прокофьев: 1) Заклинание воды и огня; 2) Голос птиц

Прох: Вариации.

Пуччини: Менуэт из оп. „Манон Леско"; 2) арии Чио-Чио-Сан; 3) Вальс Мюзетты из оп. „Богема".

Равель: Четыре греческие народные песни.

Рамо: 1) Верный пастушок; 2) Ария из оп. „Дардаиус".

Рахманинов: 1) У моего окна; 2) Островок; 3) Сирень; 4) Здесь хорошо; 5) Крысолов; 6) Дитя, как цветок ты прекрасна; 7) Вокализ; 8) Не пой, красавица; 9) В молчаньи ночи тайной; 10) Весенние воды; 11) Сей день я помню; 12) Ночью в саду у меня; 13) Они отвечали; 14) Речная лилия; 15) Полюбила я на печаль свою; 16) Как мне больно; 17) Покинем, милая; 18) Фонтан; 19) Пощады я молю; 20) Ария Франчески из оп. „Франческа да Римини".

Регер: 1) Колыбельная; 2) Маленький танец; 3) Малютка моя; 4) Грёзы в сумерках; 5) Дрозд; 6) Мария.

Рейчицкий: Звездочка.

Римский-Корсаков: 1) О чем в тиши ночей; 2) Не ветер веял; 3) Зюлейка; 4) В темной роще замолк соловей 5) Дева и солнце; 6) В царстве розы; 7) Посмотри в

свой вертоград; 8) Восточный романс; 9) Тихо вечер догорает; 10) Нимфа; 11) Еврейская песня; 12) Горними тихо летела душа; 13) То было раннею весной; 14) Звонче жавороика пенье; 15) Свитезянка; 16) Дуэт „Пан"; 17) Дуэт „Песнь песней"; 18) Ария Сервилии из оп. „Сервилия"; 19) Ария Оксаны из оп. „Ночь перед Рождеством".

Розовский: Еврейская колыбельная.

Россини: 1) Ария Матильды из оп. „Вильгельм Телль"; 2) Ария из оп. „Семирамида"; 3) Альпийская пастушка; 4) Реквием.

Рубинштейн: 1) Ночь; 2) Персидские песни; 3) Сон; 4) Ветер дует; 5) Дуэт „Ночь"; 6) Дуэт „Лотос"; 7) Ария из оп. „Фераморс"; 8) Ария из оперы „Дети степей"; 9) Романс Тамары из оп. „Демон".

Сарп: Ягненок.

Сахновский: 1) Весна; 2) Часы; 3) Бедный цветок; 4) Дуэт из оп. „Менестрель".

Сен-Санс: 1) Счастье; 2) Песня соловья; 3) Болеро.

Сибелиус: Девушка вернулась со свиданья.

Серано: Венециана.

Скарлатти: 1) Фиалка; 2) О, не мучьте.

Скудери: Серенада.

Сметана: Ария из оп. „Поцелуй".

Спендиаров: 1) Айше; 2) Татарская песня; 3) К розе.

Стеффени: Дуэт „Женская разлука".

Стравинский: 1) Партия соловья из оп. „Соловей"; 2) Пастораль; 3) Незабудочка-цветочек.

Скрябин: Хотел бы я мечтой прекрасной.

Сук: Песня Миньоны.

Танеев: 1) В дымке-невидимке; 2) Маска; 3) Менуэт; 4) Рождение арфы.

Тауберт: Лесные пташки.

Тома: Вечер.

Томэ: Старинная песня.

Тости: 1) Серенада; 2) Нинон.

Чайковский. 1) Нам звезды кроткие сияли; 2) Отчего; 3) Забыть так скоро; 4) Страшная минута; 5) Серенада „Ты куда"; 6) Колыбельная; 7) Нет, только тот; 8) Мой Лизочек; 9) Погоди; 10) Канарейка; 11) Песня Миньоны; 12) В эту лунную ночь; 13) Закатилось солнце; 14) Серенада; 15) Серенада; 16) Уж гасли в комнатах огни; 17) Растворил я окно; 18) Подвиг; 19) Хотел бы в единое слово; 20) Уноси мое сердце; 21) Скажи, о чем в тени ветвей; 22) Я ли в поле да не травушка; 23) День ли царит; 24) Горними тихо летела; 25) Кабы знала я; 26) Пимпи-

нелла; 27) Средь шумного бала; 29) То было раннею весной; 29) Он так меня любил; 30) Зачем; 31) Слеза дрожит; 32) И больно и сладко; 33) Ни слова, о, друг мой; 34) Мы сидели с тобой; 35) Дуэт Ромео и Джульетты; 36) Дуэт „Рассвет"; 37) Ариозо Наташи из оп. „Опричник", 38) Колыбельная из оп. „Мазепа"; 39) Ариозо Кумы из оп. „Чародейка".

Черепнин: 1) Я б тебя поцеловала; 2) Голубенький, чистый подснежник.

Чемберджи: Улыбка.

Шаминад: 1) Колыбельная; 2) Серенада.

Шарпантье: Ария из оп. „Луиза".

Шопен: 1) Полюби меня; 2) Пташка; 3) 16 лет; 4) Желание.

Шоссон: Время лилий.

Штейнберг М.: 1) Фиалка; 2) Колыбельная; 3) Зачарованный грот.

Штраус Р.: 1) Завтра; 2) Грёзы в сумерках; 3) Цецилия; 4) Любя, я слов не трачу; 5) Скрывать не можем; 6) Серенада.

Штраус И: „Весенние голоса".

Шуберт: 1) Мельник и ручей; 2) Форель; 3) Баркаролла; 4) Серенада; 5) Утренняя серенада; 6) Зеленая лента; 7) Желание; 8) Хвала слезам; 9) Нетерпение; 10) Жалоба девушки; 11) Прости; 12) Песнь Маргариты; 13) Рыбачка; 1) Куда; 15) Ты мой покой; 16) Моя; 17) Розелинда; 18) Весна.

Шуман: 1) Вечерняя песня; 2) Посвящение; 3) Лотос; 4) Тихие слезы; 5) Желание; 6) Тихая любовь; 7) Орешина; 8) Песня любви; 9) Лунная ночь; 9) Горная колыбельная; 10) Он прекраснейший из смертных; 11) Лилею и розу; 12) Порученье; 13) Ты, как цветок.

Эккерт: Эхо.

Народные песни: Русские: 1) Ноченька; 2) Зачем тебя я, милый; 3) Вечерком за речкой; 4) Прощай, радость; 4) Что не в озере вода; 6) Вдоль деревни; 7) Эх, ох, надоели; 8) Как за горенкой; 9) В роще калинка; 10) Потеряла я колечко; 11) Подуй, непогодушка, и др. Украинские: 1) Дощик; 2) Ой, гаю мий; 3) Садок вишневый; 4) Без тебя Олесю; 5) Мисяцю ясный; 6) Ой, не свити, мисяц; 7) Тихесенький вечир; 8) Ой, казала мени маты; 9) Дуэт из оп. „Запорожец за Дунаем" и др. Белорусские: 1) Поляночек; 2) Что за месяц, что за ясный и др. Чешские: 1) Анчо; 2) Приходи; 3) Фартучек и др. Песни: английские, шотландские, ирландские, норвежские, испанские, греческие и другие.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Стр.

Стр.

Стр.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Редактор Л. Калтат
Тех. редактор И. Агапов

Сдано в произв. 20/VI 1945 г.
Подписано в печать 28/II 1946 г.
Ф. б. $84 \times 108/_{32}$. Печ. л. $6^{3}/_{8}$
Учетно-издательских 8,92 листа
печ. лист. 54 720 знаков.
Тираж 10 000 экз. Л53693
Цена в переплете 11 руб.

Типо-литография МУЗГИЗа.
Москва, Щипок, 18. Зак. 517
Отпечатано в Полиграфкомбинате им. В. М. Молотова. Зак. 996

